Diari di Cineclub
periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

Anno X

N. 94 | Maggio 2021 | ISSN 2431 - 6739

diaridicineclub@gmail.com

W il 1° Maggio festa internazionale del lavoro. Il cinema rende omaggio

Il mondo del lavoro nella storia del cinema

Nel 1901, il pittore Giuseppe Pellizza da Volpedo dipinge un quadro famoso, dal titolo *Quarto Stato* (operai, contadini, artigiani), che rappresenta un corteo di lavoratori, che avanzano compatti per rivendicare i loro diritti e conquistare un loro posto nella società: in esso – in maniera emblematica – sono presenti tutti i lavoratori di cui qui ci occuperemo, visti attraverso il mondo del cinema, e anche tutti quelli che non avremo la possibilità di trattare e tratteggiare

Nino Genovese

Il Primo Maggio

Stati Uniti, Chicago, 1886: un gran numero di lavoratori è in sciopero da diversi giorni, manifestando per il mancato rispetto della legge che istituiva il tetto delle otto ore lavorative al giorno; durante una di queste manifestazioni, la polizia spara sulla folla, uccidendo due persone, il che porta come conseguenza altre dure proteste, a loro volta represse con la forza. Così, il primo maggio, si arriva alla grande manifestazione di Haymarket, la piazza del mercato delle macchine agricole, durante la quale, però, muoiono altre persone a causa di un attentato esplosivo. Gli organizzatori della manifestazione (o presunti tali) vengono arrestati e processati; sette di loro sono condannati a morte, con prove molto incerte o inesistenti; due condanne vengono trasformate in ergastoli; un condannato a morte si uccide in prigione il giorno prima dell'esecuzione, altri quattro vengono "giustiziati" in carcere. Per questo motivo, nel 1890, la Seconda Internazionale Socialista decide di promuovere in tutto il mondo la Festa del lavoro o dei Lavoratori, scegliendo come data emblematica proprio il primo maggio. Soppressa dal fascismo, tale festa, in Italia, viene ripristinata nel 1945. Il primo maggio del 1947 duemila persone – soprattutto contadini – manifestano contro il latifondismo a Portella della Ginestra, in provincia di Palermo, con una grande riunione che assume le caratteristiche di una bella festa

"L'uscita degli operai dalle officine lumière" (1895) dei fratelli Lumière

all'aperto, ma che, ben presto, si trasforma in dramma perché un attacco armato deciso dalla mafia, con la complicità dei latifondisti, porterà alla morte di undici persone e al ferimento di altre ventisette; il bandito Salvatore Giuliano viene identificato come il capo degli autori della strage, ma le ipotesi sui veri mandanti sono state molteplici: tutto ciò viene raccontato mirabilmente nel capolavoro *Salvatore Giuliano* (1962) di Francesco Rosi, cui, in tempi più recenti, fa seguito *Segreti di Stato* (2003) di Paolo Benvenuti, che, sulla base di nuovi documenti desecretati, getta una nuova luce sul drammatico avvenimento. In Italia la ricorrenza della Festa del lavoro è tradizionalmente festeggiata anche con il "Concertone" di Roma, che – organizzato congiuntamente dai sindacati CGIL, CISL e UIL e giunto alla ventinovesima edizione – quest'anno, a causa del Covid, è trasmesso in *streaming*, per ricordare, ancora una volta, quel lavoro, espressamente citato nella nostra Costituzione, negli articoli 1 («*L'Italia è una Repubblica*

segue a pag. successiva

"C'è Speranza" Maggio 2021 di Pierfrancesco Uva

segue da pag. precedente

democratica fondata sul lavoro») e 4 («*La Repubblica riconosce a tutti i cittadini il diritto al lavoro e promuove le condizioni che rendano effettivo questo diritto*»).

Poteva il cinema dimenticarsi di questo argomento così importante, che riguarda tutti noi?!?...

Il mondo operaio

- Infatti, probabilmente non è un caso che il primo film in assoluto della storia del cinema riguardi (sia pure indirettamente) il mondo del lavoro.

Era il 28 dicembre 1895 quando – a Parigi, presso il "Salon Indien", ubicato nel seminterrato del "Grand Café", al 14 del Boulevard des Capucines, vicino l'Opera – 33 stupefatti spettatori dell'epoca assistettero a quella prima proiezione pubblica a pagamento - realizzata, con il "Cinematographe" di loro invenzione, dai fratelli Auguste e Louis Lumière - che costituisce la nascita "ufficiale" del cinema. Il primo filmato di quel programma (composto da 10 titoli) era *L'Uscita dalle Officine Lumière* (*La Sortie des Usines*), peraltro già proiettata il 22 marzo dello stesso anno, in cui si vede un nutrito gruppo di operai (specialmente donne) che uscivano dalla fabbrica Lumière di lastre fotografiche, a Montplaisir, periferia di Lione.

Il mondo del lavoro, con particolare riferimento agli operai, entra così nella storia del cinema e, da quel momento in poi, non ne esce più.

Il primo film del famoso regista sovietico Sergej M. Ejzenštein, realizzato nel 1925, riguarda uno *Sciopero*, organizzato, nel 1912, dagli operai di una fabbrica per protesta e solidarietà nei confronti di un loro compagno che, accusato ingiustamente di un furto, si era suicidato; ma una rivolta sta alla base anche del leggendario *La Corazzata Potemkin* (1925), così come anche nel film di carattere fantascientifico *Metropolis* (1927) di Fritz Lang.

Pochi anni dopo, una feroce satira, giocata sul ritmo dell'umorismo, verso il lavoro meccanizzato e alienato dell'operaio, inserito come un automa nella società industriale, è quella che effettua Charlie Chaplin, nel film *Tempi moderni* del 1936.

In Italia, invece, bisogna aspettare tempi più recenti per individuare, ne *La Classe operaia va in Paradiso* (1971) di Elio Petri, il film italiano più importante incentrato sul mondo del lavoro, girato veramente in una fabbrica (uno stabilimento di Novara in cui si producevano ascensori), in cui la rabbia e l'alienazione del protagonista – un formidabile Gian Maria Volontè – derivanti dalla meccanizzazione e spersonalizzazione del lavoro, costituiscono l'emblema di un'intera classe sottomessa e vilipesa nella sua dignità sociale ed umana.

D'altronde, non è un caso che l'operaio "perfetto" sia considerato, nel film *Omicron* (1963) di Ugo Gregoretti, quello del cui corpo si impossessa un alieno, facendolo diventare quasi un *robot*, una macchina perfetta per eseguire il suo lavoro.

Ed anche se non è il tema principale del film, ma ne costituisce solo il contesto per raccontare qualcosa di diverso, *Mimì metallurgico ferito nell'onore* (1972) di Lina Wertmüller, con Giancarlo Giannini e Mariangela Melato, è un film che pone sulla scena il mondo del lavoro, come anche il successivo *Tutto a posto e niente in ordine* (1974), su alcuni emigrati a Milano e le difficoltà che devono incontrare quotidianamente, e anche *Romanzo popolare* (1974) di Mario Monicelli, con Ugo Tognazzi, Ornella Muti e Michele Placido, cui fa da *leit-motiv* la canzone di Enzo Jannacci *Vincenzina davanti alla fabbrica*.

"Tempi Moderni" (1936) di Charlie Chaplin)

"L'emigrante" (1915) di Febo Mari

In precedenza, nel 1963, lo stesso Monicelli – anticipando il tema degli autunni caldi degli operai delle grandi aziende – aveva trattato il tema delle lotte sindacali nell'ambito della società capitalistica di fine Ottocento nel film *I Compagni*.

Nel film *La Stella che non c'è* (2006), tratto dal romanzo *La Dismissione* di Ermanno Rea, Gianni Amelio racconta il lungo viaggio dall'Italia alla Cina dell'operaio di uno stabilimento siderurgico (Sergio Castellitto) per rimediare a un errore da lui commesso nella vendita ai Cinesi di un altoforno.

Vi sono, poi, tre film "particolari", ricordati da Paolo Chirumbolo in un saggio molto approfondito: *Il Posto dell'anima* (2003) di Riccardo Milani, che pone l'obiettivo sul dramma delle "morti bianche", oltre che sui licenziamenti e la disoccupazione; *Mi piace lavorarere. Mobbing* (2004) di Cristiana Comencini, che affronta il tema della precarietà e delle vessazioni nel mondo del lavoro; *La Febbre* (2005) di Alessandro D'Alatri, incentrato sul contrasto tra la ricerca del posto fisso e sicuro e il desiderio di realizzare i propri sogni.

Altri film sulla precarietà del lavoro sono *Figli delle stelle* (2010) di Lucio Pellegrini; *Generazione 1000 euro* (2009) di Massimo Venier; *Scusate se esisto!* (2014) di Riccardo Milani, con Paola Cortellesi; *Smetto quando voglio* (2014) di Sydney Sibilia.

Da ricordare, poi, il regista ed attivista britannico Ken Loach, che ha dedicato tutta la sua opera cinematografica al mondo del lavoro e alle condizioni di vita degli operai o dei ceti meno abbienti, dimostrandosi molto sensibile verso i temi della sottomissione e vessazione del proletariato urbano e non facendo mancare critiche al governo britannico, in particolare quello della Thatcher; così, ecco film come *Kes* (1969), *Riff Raff* (1991), *Piovono pietre* (1993), *Ladybird Ladybird* (1994), *In questo mondo libero* (2007), *La Parte degli angeli* (2012), *Io, Daniel Blake* (2016), e tanti altri.

Il mondo contadino

Un altro regista italiano molto sensibile ai temi del lavoro è Ermanno Olmi, il cui sguardo, ne *L'Albero degli zoccoli* (1978), si posa sulle povere vite di quattro famiglie di contadini e sulle loro dure condizioni lavorative, nella provincia bergamasca della fine dell'Ottocento; cosa che fa anche Bernardo Bertolucci nelle due parti del film *Novecento* (1976), in cui, attraverso uno "spaccato" della storia d'Italia nella prima metà del XX secolo, si sofferma in particolare sul mondo contadino; ma molti altri sono i film che cercano di analizzare l'anima originaria profondamente contadina del nostro Paese.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Il lavoro impiegatizio

Se nel cinema Ermanno Olmi aveva esordito con *Il Tempo si è fermato* (1958), incentrato sulla solidarietà che si viene a creare tra due lavoratori, uno anziano e un giovane studente, che si trovano su una montagna isolata, come guardiani di una grande diga, il suo film successivo – *Il Posto* (1961) – offre un ritratto di un'Italia che sta cambiando profondamente, attraverso le vicende di due giovanissimi che, nella Milano caotica del *boom* economico, sono alla ricerca di un posto fisso impiegatizio in una grande azienda; mentre è sempre Olmi a raccontare una sorta di emigrazione all'incontrario ne *I Fidanzati* (1963), con un operaio milanese mandato dalla sua azienda a lavorare in Sicilia.

Il mondo impiegatizio – in questo caso quello bancario – visto soprattutto nei suoi aspetti negativi, è il protagonista anche del film *Impiegati* (1985) di Pupi Avati, che – secondo lo stesso regista – costituisce una sorta di "rilettura" de *Il Posto* di Ermanno Olmi.

Ma l'impiegato per antonomasia, sottomesso, umiliato, bistrattato, perfino offeso ed insultato, è – naturalmente – il "nostro" *Fantozzi* ("nostro" perché ciascuno di noi vi si può riconoscere), che, a partire dal primo film del 1975, diretto da Luciano Salce, dà l'avvio ad una vera e propria saga composta in totale da 10 film (gli ultimi diretti da Neri Parenti), che getta uno sguardo tanto esilarante quanto drammatico (spesso all'insegna del paradosso e del surreale) sul mondo impiegatizio e sui meccanismi perversi che ne caratterizzano l'identità.

Le donne lavoratrici

Naturalmente, il mondo del lavoro riguarda anche le donne, che, al di là dei lavori tradizionali (la cura della casa, l'agricoltura, il settore infermieristico, dattilografe e segretarie, cassiere, ecc.), al di là del mondo dello spettacolo (attrici teatrali e cinematografiche, ma anche cantanti e ballerine), con il passar del tempo assumono anche quei lavori che, prima, erano ad appannaggio quasi esclusivo degli uomini, come quello di dottoresse, avvocatesse, notai, giudici e magistrati, imprenditrici, vigilesse, autiste, calciatrici, ecc. Un lavoro solo femminile, però, è quello delle mondine di *Riso amaro* (1949) di Giuseppe De Santis, con una splendida Silvana Mangano, in pantaloncini corti e calze smagliate a mostrare le belle gambe, mentre è chinata a raccogliere il riso; vi sono - naturalmente - le casalinghe (come la superba Sophia Loren del film del 1977 *Una giornata particolare* di Ettore Scola); le impiegate e quelle alla ricerca di un posto fisso impiegatizio, come *Le Ragazze di Piazza di Spagna* (1952) di Luciano Emmer, sulla vita e i sogni di tre ragazze di estrazione popolare che lavorano come sarte; o quelle che lo cercano, come le duecento ragazze, donne che, in attesa di un colloquio di lavoro, per ottenere un posto di dattilografa, si accalcano sulle scale di una palazzina provocandone il crollo, con la morte di una ragazza e il ferimento di molte altre: fatto veramente accaduto, raccontato da Giuseppe De Santis nel film *Roma ore 11* (1952), e poi, nello stesso anno, anche da Augusto Genina in *Tre storie proibite.*

"La classe operaia va in paradiso" (1971) di Elio Petri

Ma di lavoro, in Italia, ve n'è sempre poco, ed allora bisogna avere il coraggio di andarsene, di cercarlo altrove.

Il tema dell'emigrazione

Ed infatti il problema dell'emigrazione verso condizioni di vita migliori ha riguardato da sempre l'Italia (e non solo), con particolare riferimento alle regioni del Sud (ma non solo); ed ecco – dopo l'unità d'Italia – un'emigrazione verso i paesi più ricchi del Nord Europa o, addirittura, oltre Oceano (Stati Uniti d'America, Argentina, Canada, Australia, ecc.).

Il primo film italiano sull'emigrazione, risalente al periodo del muto, è *L'Emigrante* (1915) di e con Febo Mari (famoso divo e regista dell'epoca del muto, di origine messinese), incentrato su un giovane costretto a trasferirsi in Argentina per trovare un lavoro, che, però, non riuscendo ad inserirsi nel nuovo, diverso contesto sociale, è costretto a rientrare in Italia, da sconfitto. Sempre all'epoca del muto risale anche *Dagli Appennini alle Ande* (1916) di Umberto Paradisi, tratto dal noto romanzo omonimo di Edmondo De Amicis.

L'emigrazione verso l'Argentina (Paese ancora oggi pieno di abitanti di origine italiana, come rivelano i loro cognomi) è trattata in diversi altri film, tra cui *Emigrantes* (1948) di e con Aldo Fabrizi e *Il Gaucho* (1964) di Dino Risi, con Vittorio Gassman, Nino Manfredi, Amedeo Nazzari. Ancora più frequente, naturalmente, risulta l'emigrazione verso gli Stati Uniti, come dimostra la presenza di moltissimi italo-americani, anche nel campo dello spettacolo, sebbene, ormai, molti di essi di "italiano" abbiano conservato solo il cognome: Rodolfo Valentino, Frank Capra, Mario Lanza, John Travolta, Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Quentin Tarantino, Al Pacino, Robert De Niro, John Turturro, Danny De Vito, Joe Pesci, ecc... Questo viaggio della speranza verso il paese dei sogni è ricordato in *Nuovomondo* (2006) di Emanuele Crialese, con una nave di emigranti siciliani diretti a New York; ma sono moltissimi i film americani che tratteggiano la situazione degli Italiani negli Stati Uniti, non sempre "mafiosi" di successo (come nella grande saga de *Il Padrino*, film diretti dall'italo-americano Francis Ford Coppola e tratti dai romanzi di un altro italo-americano, Mario Puzo), ma anche persone che si sono comportate onestamente e hanno saputo inserirsi nei gangli portanti della vita sociale ed economica della grande nazione; ricordiamo *L'Emigrante* (1973) di Pasquale Festa Campanile, con Adriano Celentano, che emigra accontentandosi di esercitare mille umili mestieri; o Alberto Sordi, che in *Un Italiano in America* (1967), da lui diretto, finisce con il fare negli Stati Uniti lo stesso lavoro (l'addetto a una pompa di benzina) che esercitava in Italia.

L'emigrazione in Australia, molto consistente, è raccontata nel film *Bello, onesto, emigrato Australia sposerebbe compaesana illibata* (1971) di Luigi Zampa, con Alberto Sordi e Claudia Cardinale; mentre uno spaccato dell'emigrazione in Canada è quello raccontato nel film *La Sarrasine* (1992) di Paul Tana, su sceneggiatura di Bruno Ramirez (due autori di origine italiana), incentrato su un fatto vero, che ha per protagonista una famiglia di siciliani (rappresentati dal messinese Tano Cimarosa).

Invece, l'emigrazione (a volte avventurosamente clandestina) verso la Francia si trova in *Fuga in Francia* (1948) di Mario Soldati e – soprattutto – ne *Il Cammino della speranza* (1950) di Pietro Germi; mentre la Svizzera è meta costante di tanti emigrati (specie meridionali): e qui non si può non citare il bellissimo *Pane e cioccolata* (1974) di Franco Brusati, riguardante un emigrato italiano in Svizzera, Nino Manfredi, che, per sfuggire alle vessazioni e discriminazioni cui è sottoposto, si tinge i capelli biondi e finge di essere svizzero, fino a quando, da

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

da un bar affollato di tifosi svizzeri, durante la visione di una partita fra l'Italia e la Svizzera, non riesce a trattenersi dall'esultare in un grido liberatorio davanti a un goal dell'Italia, riaffermando orgogliosamente la sua identità.

Un altro film in cui si parla di emigrazione riguarda sempre Nino Manfredi, che lavora come cameriere in un ristorante di Londra, quando viene coinvolto in una rapina, in *Spaghetti house* (1982) di Giulio Paradisi.

In precedenza, *Rocco e i suoi fratelli* (1960) di Luchino Visconti racconta, in maniera realisticamente pregnante, le vicissitudini di una povera famiglia lucana, costretta a lasciare il Sud in cerca di lavoro nella Milano industrializzata, alle soglie del "boom"; mentre il meno noto *La Ragazza in vetrina* (1961) di Luciano Emmer contiene una lunga sequenza su alcuni lavoratori intrappolati in una miniera (che ricorda il drammatico fatto, veramente accaduto, nel 1957, nella miniera belga di Marcinelle).

Molto acuto è il modo in cui Gianni Amelio tratta il tema dell'emigrazione in *Così ridevano* (2006), attraverso la storia, sul finire degli anni Cinquanta, di due fratelli siciliani emigrati in una Torino caratterizzata dalla discriminazione nei confronti dei meridionali; mentre *Trevico-Torino. Viaggio nel Fiat Nam* (1973) di Ettore Scola fa vedere un emigrante catapultato all'interno dei cancelli della grande industria automobilistica torinese, costretto a fare i conti con la catena di montaggio, come tanti altri emigranti che, prima e dopo di lui, si sono trovati e si troveranno nelle sue stesse, difficili condizioni.

Ma se prima gli emigranti eravamo noi (e lo siamo stati per tantissimo tempo, andando nei paesi del Nord Europa ed anche Oltre Oceano e poi con un'emigrazione interna sulla direttiva Sud-Nord), adesso la situazione si è capovolta, poiché sono molti i "disperati", provenienti dai Paesi africani o dalle Filippine o dallo Sri Lanka, o anche da alcuni Paesi dell'Est (ad esempio, dall'Albania, su cui ricordiamo il film *Lamerica* di Gianni Amelio, risalente al 1994), per i quali l'Italia – anche grazie ai numerosi, stereotipati, edulcorati messaggi pubblicitari e filmati delle condizioni di vita ottimali, che descrivono una realtà sicuramente un po' diversa da quella effettiva – è diventata l'Eldorado, l'America, il paese dei sogni e della felicità, del benessere e della vita dignitosa. Infatti, ormai da molti anni a questa parte, siamo noi Italiani a dover accogliere molti stranieri di varie nazionalità, che si accontentano di esercitare anche i mestieri più umili (che molti compatrioti sdegnosamente rifiutano); e il cinema ne racconta ancora una volta le difficoltà incontrate per integrarsi, la diffidenza quando non l'ostracismo e il razzismo di cui diventano vittima (così come capitava ai meridionali costretti ad emigrare nelle città del Nord o all'estero); ed ecco film come *Pummarò* (1990) di Michele Placido, sui raccoglitori di pomodoro; *Vesna va veloce* (1996) di Carlo Mazzacurati, *Il Vento fa il suo giro* (2005) di Giorgio Diritti, *Quando sei nato non puoi più nasconderti* (2005) di Marco Tullio Giordana, *Il Mondo addosso* (2006) di Costanza Quatriglio, *Fuocoammare* (2016) di Gianfranco Rosi, ecc.

"Il cammino della speranza" (1950) di Pietro Germi

Altri lavori

Poi vi sono tutti gli altri tipi di lavoro, che è impossibile citare poiché ognuno di essi richiederebbe un articolo a parte.

Comunque, ci piace ricordare, a volo d'uccello, in un rapidissimo *excursus*, diverse altre attività. Innanzitutto, il mondo della Scuola, con il delicato compito dell'insegnante che ha a che fare con una realtà sempre diversa e ribollente: se vi sono tanti film americani ed inglesi che si svolgono nei vari *colleges*, tra cui il più famoso è sicuramente *L'Attimo fuggente* (1989) di Peter Weir, con Robin Williams nei panni di un professore anticonformista, che cambierà la vita dei suoi studenti, in Italia possiamo ricordare film come *La Scuola* (1985) di Daniele Luchetti, *Notte prima degli esami* (2006) di Fausto Brizzi, *Immaturi* (2011) di Paolo Genovese, *La Scuola più bella del mondo* (2014) di Luca Miniero; ma ci vengono in mente anche due maestri molto "particolari", come Renato Pozzetto in *Paolo Barca, maestro elementare praticamente nudista* (1979) di Flavio Mogherini, o Paolo Villaggio in *Io speriamo che me la cavo* (1992) di Lina Wertmüller; oppure, Alain Delon, affascinante professore di Italiano, supplente in un liceo classico di Rimini, che - nello stupendo *La Prima notte di quiete* (1972) di Valerio Zurlini - indossa per tutto il film l'ormai mitico cappotto di pelo di cammello (indossato anche da Marlon Brando in *Ultimo Tango a Parigi* di Bernardo Bertolucci); o anche Michele Placido, il professore che fa le sue lezioni ai giovani detenuti del carcere di Malaspina a Palermo, nel film *Mery per sempre* (1989) di Marco Risi, che ripropone l'esperienza veramente vissuta da Aurelio Grimaldi.

Vi è il mondo del circo, molto "gettonato" dal cinema di tutto il mondo; ricordiamo solo gli americani *Il Circo* (1928) di e con Charlie Chaplin; *Il più grande spettacolo del mondo* (1952) di Cecil B. De Mille; *Trapezio* (1956) di Carol Reed, con Burt Lancaster, Tony Curtis e la nostra Gina Lollobrigida; *Il Circo e la sua grande avventura* (1964) di Henry Hathaway; e gli italiani *Totò 3 D - Il più comico spettacolo del mondo* (1953) di Mario Mattoli, con Totò; *La Strada* (1954) e *I Clowns* (1970) di Federico Fellini, ecc.

Il mondo del giornalismo, poi, registra film come *Quarto potere* (1941) di e con Orson Welles, *L'Asso nella manica* (1951) e *Prima pagina* (1974) entrambi di Billy Wilder, *Tutti gli uomini del Presidente* (1976) di Alan J. Pakula, *Quinto potere / Network* (1976) di Sidney Lumet, e tantissimi altri; da ricordare anche che il primo film di Francesco Calogero, *La Gentilezza del tocco* (1987), contiene una sequenza girata all'interno di una vera redazione giornalistica, quella della «Gazzetta del Sud», quotidiano di Messina; lo stesso Calogero, insieme con Ninni Bruschetta, descrive il mondo del giornalismo girando a Taormina un film durante lo svolgimento della "Rassegna Cinematografica Internazionale" del 1988, dal titolo *Visioni private*; e a lui possiamo ascrivere anche l'unico film che abbia come protagonista un lavoro tra i più trascurati, quello della guardia notturna, nel film *Metronotte* (2000) con Diego Abatantuono.

E, a proposito di "guardie", vi sono i vigili urbani, come *Guardia, Guardia scelta, Brigadiere e Maresciallo* (1956) di Mauro Bolognini, in cui i quattro zelanti personaggi del titolo sono rispettivamente Alberto Sordi, Peppino De Filippo, Aldo Fabrizi, Gino Cervi; ma il più "cattivo" di tutti è Alberto Sordi, che riprenderà e porterà all'esasperazione questo ruolo improntato all'inflessibilità nel film *Il Vigile* (1960) di Luigi Zampa.

E come non ricordare i grandi detective ed investigatori privati dei film *noir* americani, ma anche inglesi, a partire dal grande Sherlock Holmes?

Come non ricordare il grande Commissario Maigret (ottimo Jean Gabin in Francia e Gino Cervi in Italia)?

Negli Stati Uniti, tra le forze dell'ordine spiccano personaggi come quelli di *Serpico* (1974) di Sydney Lumet, con Al Pacino; de *Gli intoccabili* (1987) di Brian De Palma, con Sean Connery,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Kevin Costner, Robert de Niro, Andy Garcia; o come l'*Ispettore Callaghan* di una serie di film, cui presta il suo volto Clint Eastwood; ma anche in Italia non mancano i nostri "eroi".

Moltissimi, ad esempio, sono i vari commissari delle *fiction* televisive: innanzitutto, il Commissario Cattani interpretato da Michele Placido nella serie televisiva di grande successo *La Piovra*; ovviamente vi è *Il Commissario Montalbano* e - via via - *Il Commissario Nardone*, *L'Ispettore Coliandro*, *Il Commissario Manara*, il Vice-questore *Rocco Schiavone*, *Il Commissario Ricciardi*, ecc.; nonché i protagonisti di alcuni film importanti, come *Il Commissario Pepe* (1969) di Ettore Scola, con Ugo Tognazzi, oppure il commissario *sui generis* dello stupendo *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970) di Elio Petri, con un formidabile, eccezionale Gian Maria Volontè, o ancora *Confessione di un Commissario di Polizia al Procuratore della Repubblica* (1971) di Damiano Damiani, *Il Commissario Lo Gatto* (1986) di Ettore Scola, con Lino Banfi, ecc.

Vi sono, poi, i vari Carabinieri (ad esempio il Maresciallo Cecchini interpretato da Nino Frassica nella serie televisiva *Don Matteo*) o i Poliziotti interpreti di tanti film, come – per citarne solo qualcuno – il pittoresco poliziotto *hippie* Nico Naldini, chiamato *Er Monnezza*, interpretato da Tomas Milian, o i *Piedipiatti* Renato Pozzetto ed Enrico Montesano, nel film di Carlo Vanzina del 1991; o gli *Sbirri* (2009) di Roberto Burchielli; o anche i militari di professione.

Ovviamente, non può mancare la descrizione del mondo medico, che concerne tantissimi film, alcuni drammatici (come *Bisturi - La mafia* bianca, 1973, di Luigi Zampa, con Enrico Maria Salerno e Gabriele Ferzetti) e altri in chiave satirica ed umoristica (ma, per questo, non meno graffiante), come *Il Medico della mutua* (1968) di Luigi Zampa, e i film successivi incentrati sullo stesso argomento, con Alberto Sordi nei panni del prof. Guido Tersilli.

E il mondo dello sport? Anch'esso è un lavoro quando assume i connotati della professionalità, e il cinema ha trattato a iosa argomenti come quelli del calcio (sport nazionale per eccellenza), del ciclismo, del pugilato, dell'atletica, ecc.

Insomma, chi più ne ha, più ne metta, ché, tanto, il cinema non si è dimenticato proprio di nessuno: pensiamo a *Il Ferroviere* diretto ed interpretato da Pietro Germi; al proiezionista Alfredo, interpretato da Philippe Noiret, in *Nuovo Cinema Paradiso*, 1988, di Giuseppe Tornatore; ai cuochi di tanti film (per esempio, *Tutte le donne della mia* vita, 2007, di Simona Izzo, con Luca Zingaretti, nei panni di un noto *chef*) e ai tanti camerieri e "ristoratori"; ai camionisti (*Il Bestione*, 1974, di Sergio Corbucci, con Giancarlo Giannini e Michel Constantin); ai dentisti (il Silvio Orlando di *Un'altra vita*, 1992, di Carlo Mazzacurati, o quelli di *Denti*, 2000, di Gabriele Salvatores); agli orchestrali di *Prova d'orchestra*, 1979, di Federico Fellini; alle lavoratrici di un'industria tessile in crisi, in *7 minuti* (2016) di Michele Placido, o a quelle dei vari *call-center* (come Sabrina Ferilli, Isabella Ragonese, Micaela Ramazzotti in *Tutta la vita davanti*, 2008, di Paolo Virzì); alle ballerine, cantanti ed attrici di teatro o d'avanspettacolo (come in *Luci del Varietà*, 1950, di Alberto Lattuada e Federico Fellini o *Polvere di stelle*, 1973, di e con Alberto Sordi e Monica Vitti); ai bagnini (ad esempio, *Bagnomaria*, 1999, di e con Giorgio Panariello); ai tassisti (*Taxi driver*, 1976, di Martin Scorsese, con Robert De Niro; *Il Tassinaro*, 1983, di e con Alberto Sordi; *Taxisti di notte*,1991, di Jim Jarmusch, con – fra gli altri – il nostro Roberto Benigni); ai cantanti; perfino, ai gondolieri veneziani, nel film *Venezia, la Luna e Tu / I Due Gondolieri* del 1958 (sia pure interpretati da due "improbabili" veneziani come Nino Manfredi e Alberto Sordi).

"Riso amaro" (1949) di Giuseppe De Santis

I pensionati

Vi sono poi i lavoratori che, per raggiunti limiti di età o per motivi di salute, devono andare in pensione, intraprendendo una vita a volte impregnata di tristezza e di malinconici ricordi; ed ecco il grande medico svedese in viaggio per ricevere un importante premio alla carriera, nello stupendo *Il Posto delle fragole* (1957) di Ingmar Bergman; il povero pensionato italiano ridotto alla miseria, ottimamente descritto in *Umberto D* (1952) di Vittorio De Sica; *Il Comandante* (1962) di Paolo Heutsch, con Totò nei panni di un colonnello in pensione, che cerca di rendersi utile combinandone di tutti i colori; i vecchietti che acquistano energia e giovinezza venendo a contatto con dei bozzoli alieni nelle acque di una piscina, in *Cocoon* (1985) di Ron Howard; i vari ospiti delle Case di riposo per anziani, ecc.

Sempre meglio che lavorare

A mo' di postilla conclusiva, per chiudere con un sorriso, accanto a un mondo di persone che hanno dedicato tutta la loro esistenza al lavoro, visto in tutte le sue numerose espressioni e sfaccettature, ricordiamo anche quelli che non vogliono proprio lavorare, e non tanto perché un lavoro non ce l'hanno e nemmeno lo cercano, ma perché esso costituisce quasi l'opposto della loro idea di vita, basata su sogni ed ideali molto diversi dalla *routine* del lavoro quotidiano, considerato quasi come essenza di una società borghese e capitalistica, incentrata sul *business*, sugli affari, sul guadagno, sul "dio denaro"; una vita, insomma, vista esclusivamente *sub specie oeconomica* e lavorativa, lontana dai loro sogni e dai loro ideali di libertà, indipendenza, ricerca del nuovo, del diverso, dell'avventura.

Così, se gli *Amici miei* della fortunata trilogia sono dei personaggi che esercitano un'attività lavorativa, essi certamente al lavoro preferiscono una vita errabonda, una delle loro frequenti "zingarate", che hanno la precedenza su tutto; si pensi al grande Adolfo Celi, primario chirurgo di un Ospedale, che rimanda l'intervento ad un paziente già pronto sul lettino della sala operatoria nel momento in cui si sente chiamare da fuori dai soliti amici.

Ed ecco *I Vitelloni* (1953) di Federico Fellini, giovani di provincia che trascorrono le loro giornate nell'ozio, tra il caffè, il biliardo, le passeggiate, gli amori inutili, i progetti non realizzati; emblematica la scena in cui Alberto Sordi, in macchina con altri amici "sfaccendati", sbeffeggia un gruppo di operai che faticano sotto il sole, con il grido di «*Lavoratorii!*» seguito dal gesto dell'ombrello e da una pernacchia, quasi a far vedere concretamente il contrasto fra due concezioni di vita molto diverse; i *Leoni al sole* (1961) di Vittorio Caprioli, che si abbandonano alla dolcezza e alla struggente malinconia di una vita spensierata e gaudente; *I Basilischi* (1963) di Lina Wertmüller, giovani di un paesino del Sud, che - come lucertole al sole - trascorrono le loro giornate nell'accidia e nell'apatia, senza voglia di fare nulla; i ragazzi perditempo e dediti all'ozio di *Santa Maradona* (2000) di Marco Ponti; e – per finire – Toni Servillo, giornalista che trascorre le sue giornate a vagare fra gli eventi mondani della Roma degli anni 2000, ne *La Grande bellezza* (2013) di Paolo Sorrentino, così come Marcello Mastroianni, anche lui giornalista, aveva fatto nella Roma degli anni Sessanta, ugualmente cinica e superficiale, minata dalla noia di vivere, ne *La Dolce vita* (1960) di Federico Fellini.

Per tutti questi giovani, e per molti altri, questa loro vita apparentemente "inutile" e senza significato costituisce, invece, una valvola di sfogo all'incasellamento nella società lavorativa, che li vuole "inseriti" ed "integrati", mentre invece per loro lavorare è un male da evitare a tutti i costi, tanto che qualsiasi cosa è *Sempre meglio che lavorare* (come recita il titolo del film del 2016, scritto, diretto e interpretato dal trio romano *The Pills*, composto da Matteo Corradini, Luigi Di Capua e Luca Vecchi)!...

Ma, spesso, la vita non perdona e si prende la rivincita!...

Nino Genovese

Un movimento culturale cinematografico presente nella storia

Il 14 Aprile diventerà la Giornata Internazionale del Circolo del Cinema

La Giornata Nazionale del Cineclub (*National Cineclub Day*) viene ricordata in Portogallo il 14 aprile di ogni anno con l'intento di evidenziare la realtà di una originale e universale esperienza associativa cinematografica, strettamente legata alla storia dei Cineclub e all'importante funzione educativa che questi hanno avuto e hanno ancora nel mondo. Questa promozione nazionale da parte della Federazione portoghese dei Cineclub o Circoli del Cinema che dir si voglia, è volta a valorizzare la specifica funzione culturale e associativa che i cineclub hanno nella formazione di un nuovo pubblico. *La Giornata Nazionale del Cineclub* ha oggi come obiettivo far conoscere il lavoro svolto e le diverse manifestazioni dei vari circoli locali, favorire la nascita di nuovi Cineclub e ampliare l'adesione di nuovi associati. Tale *Giornata* vuole anche essere un'occasione particolare di riflessione volta a sviluppare nuove strategie per far crescere la formazione del pubblico, ampliare la conoscenza alle diversità culturali dei popoli e far crescere un circuito culturale cinematografico alternativo al sistema cinematografico esclusivamente commerciale.

IFFS – International Federation of Film Societies

FEDERAÇÃO PORTUGUESA DE CINECLUBES

https://www.fpcc.pt/

La Giornata Nazionale del Cineclub, approvata nel Novembre 2018 dall'Assemblea Generale della FPCC – Federazione Portoghese dei Cineclub, è stata già realizzata in due edizioni, nel 2019 e nel 2020. Nell'anno in corso, il 2021, è stato inviato dagli organizzatori del *National Cineclub Day* un messaggio al Presidente dell'IFFS – International Federation of Film Societies Joao Paulo Macedo, col quale gli si propone la creazione della *Giornata Internazionale del Circolo del Cinema*. Il presidente Macedo ha già manifestato il proprio apprezzamento e sostegno all'iniziativa con la lettera che segue e che **Diari di Cineclub** ha il piacere di pubblicare in tre lingue: italiano, portogrese, inglese.

DdC

14 aprile 2021 - Giornata Nazionale del Cineclub (Portogallo)

Joao Paulo Macedo

Nel tempo stabilito, il Consiglio della FPCC - Federazione Portoghese dei Circoli del Cinema ha celebrato la Giornata Nazionale dei Circoli del Cinema, organizzata per la prima volta nel 2019. In questo ultimo incontro è emersa una proposta indirizzata direttamente alla IFFS - Federazione internazionale dei Circoli del Cinema, affinché tale Giornata possa avere una proiezione internazionale, cosa che sarà sicuramente oggetto di specifico esame da parte della sua dirigenza.

Il primo Cineclub fu fondato 114 anni fa, proprio nel giorno del 14 Aprile. Ed esattamente trentotto anni fa meno un giorno da quella data, nella città di Oporto viene fondato il primo Cineclub portoghese: il Cineclub di Porto. Da allora storie di resistenza e lotta, di cultura e cinema si sono intrecciate.

La fondazione del primo Cineclub (Parigi, 1907) si realizzò con Edmond Benoit-Lévy che ebbe il merito di aprire il primo capitolo del Movimento dei Cineclub, un passaggio decisivo per la cultura del XX secolo. Tale Movimento inizia a prendere forma prima in Europa e, successivamente nei decenni successivi, in America Latina. La nascita della FICC – Fédèration Internationale des Ciné-Clubs (oggi meglio conosciuta come IFFS - International Federation of Film Societies) durante il Festival di Cannes nell'Ottobre del 1947, determinò l'articolazione e la cooperazione del nuovo Movimento sul piano internazionale, avviando la condivisione tra le diverse esperienze nazionali,

segue a pag. successiva

14 de Abril de 2021 – Dia Nacional do Cineclube

Em boa hora a Direcção da Federação Portuguesa de Cineclubes propôs a realização do Dia Nacional do Cineclube, comemorado pela primeira vez em 2019, e proposto à FICC – Federação Internacional de Cineclubes para o seu estabelecimento internacional, onde será objecto de apreciação.

Completam-se nesta data 114 anos da criação do primeiro cineclube e, 38 anos menos um dia depois, da criação do primeiro Cineclube Português – o Cineclube do Porto. Cruzam-se histórias de resistência e luta, de cultura e cinema.

A criação do primeiro cineclube em Paris, em 1907, por Edmond Benoit-Lévy, abriu o primeiro capítulo da história do movimento cineclubista, fundamental na cultura do século XX. O movimento começa a ganhar expressão primeiro na Europa e, depois, na América Latina nas décadas seguintes. A criação da FICC – Federação Internacional de Cineclubes, em Outubro de 1947, durante o Festival de Cinema de Cannes possibilitou a articulação e cooperação internacionais, a partilha de experiências, a circulação de filmes e o reconhecimento entre pares do trabalho desenvolvido em cada nação.

Os Cineclubes são colectivos populares, próximos do público, envolvidos com o público. Garantindo a diversidade cultural e são pontos fundamentais formação e divulgação da cultura cinematográfica. Os Cineclubes são um espaço democrático, participado e enquadrado na sua comunidade, capaz de activar envolvimento e cumplicidade, partilha e aprendizagem, valorizando o Cinema e as Pessoas.

O Dia do Cineclube pode parecer um mero evento comemorativo, mais do que isso, deve

segue a pag. successiva

April 14th, 2021 – National Day of Film Societies (Portugal)

In good time, the Board of FPCC - Portuguese Federation of Film Societies proposed the celebration of the National Day of the Cineclub, held for the first time in 2019. It was proposed to the IFFS - International Federation of Film Societies for its international establishment, where it will be the object of appreciation.

The first Film Society was founded 114 years ago, today. Thirty eight years less a day later, the first Portuguese film club was founded in the city of Oporto: the Cineclube of Porto. Stories of resistance and struggle, culture and cinema intersect.

The foundation of the first Film Society (Paris, 1907) by Edmond Benoit-Lévy opened the first chapter of the Film Societies' Movement, a fundamental step in the culture of the 20th century. The movement starts to gain expression first in Europe and then in Latin America, in the following decades. The creation of the IFFS – International federation of Film Societies during the Cannes Film Festival (October, 1947) enabled international articulation and cooperation, the sharing of experiences, the circulation of films and the recognition among peers of the work developed in each nation.

Film Societies are popular collectives, close to the public, involved with the public. Ensuring cultural diversity and the formation and dissemination of cinematographic culture are fundamental points. Film Societies are a democratic space participated and framed in their community, capable of activating involvement and complicity, sharing and learning, valuing Cinema and People.

Cineclub Day may seem like a mere commemorative event, more than that, it should be a

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

divulgando la circolazione di film e il riconoscimento tra pari del lavoro culturale cinematografico che si sviluppava in ciascuna realtà sociale (non presente nell'originale: è sempre del 1947 la fondazione presieduta dal regista Antonio Pietrangeli della FICC – Federazione Italiana dei Circoli del Cinema, la prima in Italia a nascere delle Associazioni Nazionali di Cultura Cinematografica aderendo da subito alla Fédèration Internationale des Ciné-Clubs).

I Cineclub o Circoli del Cinema sono collettivi popolari, associazioni del pubblico, organizzati dal pubblico. I punti fondamentali della loro azione, oltre alla diffusione della cultura cinematografica, riguardano il rispetto delle diversità culturali e la formazione del pubblico. I Circoli del Cinema sono quindi uno spazio democratico partecipato che si colloca all'interno della propria comunità, con l'intento di sviluppare partecipazione attiva, condivisione di conoscenze, promozione del Cinema e formazione del pubblico.

La Giornata Nazionale del Cineclub potrebbe apparire come un puro evento commemorativo, in realtà essa vuole rappresentare un momento specifico di riflessione sull'importanza dei Cineclub nella società, sul loro ruolo formativo nelle comunità in cui operano e sulla loro differente funzione rispetto ad altri esercenti cinematografici, anche tra quelli non dichiaratamente commerciali.

Al giorno d'oggi e nei tempi difficili che complessivamente viviamo, siamo costretti ad affrontare una individualizzazione forzata delle attività e la limitazione della nostra vita culturale e sociale. La situazione pandemica è una sfida all'organizzazione delle comunità dei nostri Circoli del Cinema e, cosa importante su cui ragionare, alla ridefinizione del ruolo dell'associazionismo culturale cinematografico dopo la pandemia. E' importante in questo quadro ritornare al cinema, per sviluppare attività culturali – certamente in piena sicurezza rispetto alla salute pubblica - rivolte, fondamentalmente, ad associare le persone per vedere film, crescere bene insieme discutendo di cinema.

La Carta di Tabor, proclamata dalla Federazione Internazionale dei Circoli del Cinema nel 1987, definisce in dieci punti la carta dei diritti del pubblico; diritti per i quali ci si sente ancora impegnati e che risultano essere a tutt'oggi obiettivi universali imprescindibili nell'attività culturale dei Circoli del Cinema, in proporzione alle specificità e alle possibilità di ognuno di loro. Avendo l'obiettivo ultimo di consentire al pubblico il diritto di scelta critica rispetto alle differenti produzioni cinematografiche, di poter creare per se stesso le condizioni del diritto di autoformarsi, in piena libertà e in modo indipendente.

Noi siamo il pubblico!

Joao Paulo Macedo
Presidente Iffs International Federation of Film Societies
**Per leggere la Carta dei diritti del pubblico, detta Carta di Tabor, clicca qui: https://bit.ly/32bQ5y3*

segue da pag. precedente

ser um momento para reflectirmos sobre a importância dos Cineclubes, o seu papel na comunidade em que se inserem e a sua diferenciação sobre outros exibidores de cinema, ainda que não comerciais.

Na actualidade e nos tempos conturbados que vivemos, somos confrontados com a forçada individualização e limitação da nossa vida cultural e social. O quadro de pandemia é um desafio à manutenção da nossa comunidade cineclubista e, importa reflectir, à definição do nosso papel após a pandemia. Será de relevar a sua importância no retorno às salas, na saúde colectiva e numa actividade que consiste, fundamentalmente, em juntar pessoas para assistir, apreciar e discutir o Cinema.

O esforço subsequente terá de ser o de construir pontes, preservar e desenvolver a unidade, no respeito pela identidade de cada Cineclube e de cada pessoa envolvida. Uma unidade feita de diferenças e de respeito pelos muitos pontos de vista sobre o cinema, a actividade de cada Cineclube e a defesa intransigente do direito à participação pública no quadro institucional nacional. Unidos por objectivos comuns a todos os Cineclubes no mundo inteiro: organizar, servir e lutar pelos direitos do Público e pela Cultura Cinematográfica.

A Carta de Tabor, proclamada pelos Cineclubes de todo o mundo em 1987, define os Direitos do Público, direitos por que se luta e que se pretendem estabelecer como bases da actuação cineclubista de forma universal. Permitir ao público o direito de escolha e de acesso à diversidade da produção cinematográfica, o direito de se educar, de ser livre e de ser independente.

Nós somos o Público!

Joao Paulo Macedo
Presidente Iffs International Federation of Film Societies
**Per leggere la Carta dei diritti del pubblico, detta Carta di Tabor, clicca qui: https://bit.ly/32bQ5y3*

Immagini sul palco - Espalhafitas (2018)

segue da pag. precedente

time to reflect on the importance of Cineclubes, their role in the community in which they operate and their differentiation from other cinema exhibitors, although non-commercial ones.

Nowadays and in the troubled times that we live, we face the forced individualization and limitation of our cultural and social life. The pandemic situation is a challenge to the maintenance of our film society's community and, it is important to reflect, to define our role after the pandemic. Its importance in returning to the theatres, in collective health and in an activity that consists, fundamentally, of bringing people together to watch, enjoy and discuss cinema.

The Chart of Tabor, proclaimed by Film Societies from around the world in 1987, defines the Rights of the Public, rights that are fought for and that are intended to be established as the basis for Film Societies activities in a universal way, according to the local needs and possibilities. Allow the public the right to choose and access the diversity of cinematographic production, the right to educate, to be free and to be independent.

We are the Public!

Joao Paulo Macedo
Presidente Iffs International Federation of Film Societies
**Per leggere la Carta dei diritti del pubblico , detta Carta di Tabor, clicca qui: https://bit.ly/32bQ5y3*

Immagini del laboratorio di animazione. Espalhafitas - Animaio 2016

I Cineclub portoghesi promuovono la Giornata del Cineclub

La Federazione Portoghese dei Cineclub (FPCC) ha stabilito la data del 14 Aprile come la *Giornata del Cineclub*. Gli sviluppi per questa ricorrenza, partita nel 2019 e promossa da 23 circoli del cinema federati alla FPCC, hanno prodotto un insieme di iniziative culturali cinematografiche col riconoscimento e il sostegno dell'ICA - Istituto del Cinema e Audiovisivo. Una ricorrenza celebrativa che va oltre la giornata specifica e che consente la possibilità alla FPCC di attivare regolarmente incontri collettivi per discutere di cinema e dei problemi delle realtà dei circoli.

La FPCC ha scelto la data del 14 aprile sulla base di precisi riferimenti storici, e precisamente per il fatto che nel 1907, Edmond-Benoit-Lévy, direttore della rivista Photo-Ciné-Gazette, ebbe ad annunciare la fondazione del primo "ciné-club", che nasceva in Francia, a Parigi nel Viale di Montmartre, 5. La nascita di questo primo "ciné-club" si ebbe nei locali del cinema Pathé Omnia, uno dei primi cinema di Parigi, inaugurato l'anno precedente. Questo "ciné-club" proponeva al proprio pubblico un luogo di incontro, una sala proiezioni, una biblioteca e un "bollettino ufficiale del ciné-club". Così, iniziava l'organizzazione del pubblico attraverso la cultura cinematografica con l'obiettivo di "lavorare per lo sviluppo e il progresso del cinema nel suo complesso".

Questo movimento associativo cessò dopo poco tempo, ma venne successivamente recuperato nel 1920 dal regista Louis Delluc e da alcuni suoi amici, che all'inizio di quell'anno fondarono il *Ciné-club de France* facendo nascere anche, dopo poco tempo, il 14 gennaio, il Giornale del Ciné-club per proporlo ai "frequentatori del cinema" che già come pubblico manifestavano un bisogno di conoscenza legittimando l'idea del cinema come arte.

Anche in Portogallo la storia del Cineclubismo è stata scritta in modo collettivo. Alla vigilia del 14 aprile del 1945, veniva fondato il circolo del cinema di Porto, meglio conosciuto come *Cineclub do Porto*, segnando la nascita del movimento cineclubista nazionale. Quest'anno si celebra il 76° anniversario del Cineclub/Circolo del Cinema portoghese di Porto, il più vecchio Cineclub in attività che ci consente di guardare con dicotomia il futuro. Se il 2020 è stato uno degli anni più difficili del movimento dei cineclub, vogliamo guardare al futuro prossimo con ottimismo, nella speranza che si riproduca, ancora una volta, come il Cineclub sia fatto di resistenza e irriverenza, di tenacia e unità, di sfide e del loro superamento.

Questa è anche la forza di una Federazione. Questa è la tenacia del cineclubismo cinematografico rappresentata qui dalla grande volontà e resistenza del cineclubismo cinematografico portoghese. W il Cineclubismo!

50 Cuts Cinematographic Association, 9500 - Ponta Delgada Cineclub, ABC - Lisbon Film Club, Ao Norte - Associazione di produzione audiovisiva e animazione, Center for Cinematographic Studies / AAC ,Cine Clube de Avanca, Cine Clube de Viseu, Cine-club dell'isola di Terceira, Aurélio da Paz dos Reis Cineclub (Argument Prodigy - Associação Cine-Equipa), Cine-reattore 24 film club, Cineclub di Bairrada / Club de Ancas, Cine Club di Guarda, Cineclub dell'Università di Évora, Amarante Film Club, Fafe Cineclub, Faro Film Club, Guimarães Film Club, Cineclub di Joane, Monsoon Club, Santarém Cineclub, Tavira Cineclub, Tomar Film Club - Piano cinematografico straordinario, Torres Novas Cineclub, Club cinematografico di Vila do Conde, Barreiro Cineclub, Polpo Cineclub, Cinema in Conversation - Il Cineclub di Maia , Ribeira Grande Cinema Club, Chaves Cinema Club / Teatro Sperimentale Flaviense, Club della cinematografia portoghese - Porto Film Club, Espalhafitas - Abrantes Cineclub / Abrantes Straw, Fest - Cineclub / Associazione Culturale, Row K Cineclub, Zoom - Barcelos Cineclub

A Federação Portuguesa de Cineclubes (FPCC) assinala a 14 de Abril o dia do Cineclube. Na génese desta comemoração, em 2019, promovemos, em conjunto com 23 cineclubes federados na FPCC, um conjunto de diversas iniciativas, num programa que contou com o reconhecimento e apoio do ICA -Instituto do Cinema e Audiovisual. Uma celebração que foi além do dia, mas sobretudo da prática que nos leva a reunir com regularidade e pensar coletivamente sobre a imagem projectada e as realidades representadas.

A FPCC escolheu o dia de 14 de Abril com base em factos históricos, nomeadamente quando em 1907, Edmond-Benoit-Lévy, director da revista Photo-Ciné-Gazette anuncia a fundação do primeiro "ciné-club", instalado no boulevard Montmartre, 5, em Paris. Este primeiro "ciné-club" situava-se nas instalações do cinema Pathé Omnia, um dos primeiros cinemas de Paris, inaugurado no ano anterior. Este "ciné-club" propunha à sua comunidade um local de reunião, uma sala de projecção, uma biblioteca e um "boletim oficial do ciné-club". Em suma a comunhão da comunidade com a cultura e assim"trabalhar para o desenvolvimento e progresso do cinematógrafo sob todos os pontos de vista".

Este movimento colectivo cessou ao fim de pouco tempo, mas é retomado em 1920 pelo realizador Louis Delluc e alguns amigos, que fundam no início do ano o Ciné-club de France e, 11 dias depois, a 14 de Janeiro, o Journal do Ciné-club que se dirigia aos "habitués do cinema" e procurava fidelizar um público ávido de conhecimento e legitimar o cinema como arte.

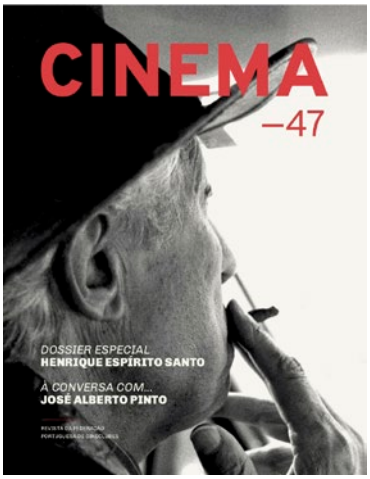
Em Portugal a história do Cineclubismo escreveu-se também em colectivo. Na véspera de 14 de abril, fundou-se em 1945, o Clube Português de Cinematografia, mais conhecido como Cineclube do Porto, marcando o início do movimento cineclubista nacional. Hoje celebramos o 76.º aniversário do Clube Português de Cinematografia /Cineclube do Porto, o mais antigo Cineclube em exercício e olhamos com dicotomia para o futuro. Se 2020 foi um dos anos mais difíceis do movimento cineclubista, contemplamos com optimismo o futuro, na esperança que se perceba, mais uma vez, que o cineclubismo é feito de resistência e irreverência, tenacidade e unidade, desafios e superação.

Essa é também a força de uma Federação. Essa é a força do cineclubismo e aqui deixamos algumas provas da enorme resiliência do Cineclubismo Português. Não desmotivamos, em 2022 vamos fazer uma grande festa!

Um grande viva ao Cineclubismo!

Cinema

La rivista digitale della FPCC - Federazione Portoghese dei Cineclub



Senza dubbio, dal 1974 in poi, il 2020 è stato l'anno più difficile per il movimento dei cineclub portoghesi. Il numero 47 della rivista *Cinema* ha fatto un bilancio del 2020 sull'attività del movimento cineclubista, riportando le sue diverse creative e resilienti iniziative. Un 2020 che ha ricordato anche la vita di Henrique Espírito Santo, straordinaria figura del cinema portoghese scomparso proprio in quest'anno. A lui si è voluto dedicare il dossier speciale di questo numero, con la partecipazione di critici, sceneggiatori e registi, in modo tale da essere ricordato dalle generazioni presenti e future del movimento cineclubista.

Nella nostra rivista *Cinema*, per la sezione *C'era una volta...*, è stata presentata un'opera di Inês Fernandes sui processi di colorazione di due film di Rino Lupo e Tiago Fernandes, proponendo inoltre di esaminare con attenzione il lavoro di Alexandre Gonçalves, uno dei registi storici del nuovo cinema portoghese che non può essere dimenticato.

Nell'anno che segna il 75 ° anniversario della nascita del Clube Português de Cinematografia / Cineclube do Porto, ancora la rivista *Cinema* ha intervistato José Alberto Pinto, collaboratore di lunga data del più antico Cineclub portoghese per ricordare i momenti più oscuri della storia del cineclubismo di Porto.

La rivista *Cinema*, organo della Federazione portoghese dei cineclub, è stata fondata nel 1982 da Henrique Alves Costa, primo direttore e figura di spicco del movimento cineclubista.

Nel corso dei decenni, la rivista si è affermata come voce del movimento dei Cineclub portoghesi.

La rivista *Cinema* è una pubblicazione digitale ad accesso gratuito tramite il sito web FPCC: https://bit.ly/3vayD9g

A cura della FPCC

Era di Maggio

«...Ché loro non hanno/memoria del lavoro/e dei suoi abiti/di quando davvero il Capitale/ ebbe paura di noi/- o finse? - /dei nostri muchos Vietnam/da Berkeley alla Primavera di Praga/mica noi ci siamo dimenticati...»

Natalino Piras

Il tempo di primavera inoltrata non perde le rudezze di aprile, il più crudele dei mesi, anche se il Primo Maggio resta, così canta il poeta Peppino Marotto, *sa Paska Manna*, Pasqua Grande, *de su munnu proletariu*. Specie al tempo della peste che tutto tende a fare diventare assenza. Se non ci fosse la memoria di Maggio, "carico di fiori, di rose e di viole", cantava il Canzoniere Internazionale, a rendere fatto storico l'assenza, a dare voce ai silenzi.

Il cinema attiva di continuo questa memoria storica individuale e collettiva, del singolo e di una e più comunità, in un interscambio di continenti. Il cinema rende vicino il lontano, specie nel tempo di maggio.

Ancora prima del maggio francese, i prodromi del '68, quello che da due differenti punti di vista cantano Fabrizio De André (*Storia di un impiegato*, 1973) e Ivan Della Mea (*Venne maggio*, 1969) ci fu, nel settembre 1964 la rivolta di Berkeley, in California, nei campus universitari, i giovani che iniziano a manifestare per i diritti civili, contro il razzismo, contro la guerra in Vietnam. La repressione di quella rivolta viene raccontata in *Fragole e sangue* (*The Strawberry Statement*, 1970, Premio della giuria a Cannes) di Stuart Hagmann. È l'altra faccia di Berkeley quale ci mostra invece, ordinata e elegante quanto ipocrita, *Il laureato* (*The Graduate*, 1967, regia di Mike Nichols dall'omonimo romanzo di Charles Webb, 1963). La ricomposizione del film di Nichols con *Fragole e sangue* a contestazione del sistema la dà *Mrs. Robinson* di Simon&Garfunkel che scandisce il correre di Dustin Hoffman su un'Alfa Romeo Duetto diretto a Berkeley per riconquistare Katharine Ross.

Due anni dopo *Il laureato*, nell'afflato di questa nostra Berkeley ci fu *Easy Rider* (1969, Premio opera prima a Cannes) di Dennis Hopper, dove è la repressione opera dei padri e di gente del profondo sud a uccidere i sogni e con questi i corpi dei figli. Molte delle canzoni di *Easy Rider* ci sono in *The Big Chill* (*Il grande freddo*, 1983) di Lawrence Kasdan, dolente raduno di reduci del Sessantotto. Una per tutte la canzone *The Weight*, nell'album *Music from Big Pink* del gruppo canadese The Band. *The Weight* è considerata una delle canzoni più celebri della controcultura che ha il 68 come centro. La rivista "Rolling Stone" la mette al 41° posto nella classifica delle migliori 500 canzoni della storia del rock. Tra le migliori incisioni quelle di Bruce Springsteen, Cassandra Wilson, Aretha Franklin, Eric Clapton, Bob Dylan.

The Weight è un canto ebbro. Così la prima strofa, in una traduzione letterale in italiano: «Mi spinsi verso Nazareth, mi sentivo quasi mezzo morto, avevo bisogno di un posto dove posare la testa. "Ehi, signore, può dirmi dove un uomo potrebbe trovare un letto?" Con una faccia da grinfia mi strinse la mano, e, "No!" fu tutto quello che disse. Togliti il peso Fannie, toglilo liberamente, togliti il peso Fannie e lascia che il peso cada su di me».

"Fragole e sangue" (1970) di Stuart Hagmann

In questa linea ebbra di *The Weight* potremmo allora dire che era di maggio quando a Berkeley, a Londra, a Parigi, a Berlino, persino da noi in Italia, iniziarono moti di speranza. La contestazione del sistema occidentale, un canone capitalistico – per invertire qui la terminologia letteraria di Harold Bloom – era sostenuta dall'altrimenti impossibile binomio: studenti-lavoratori. Insieme a coltivare l'utopia di un mondo se non senza guerre perlomeno di progressiva affermazione dei diritti dell'uomo. C'è stata una forte spinta planetaria verso il raggiungimento di questa utopia nel mentre però che rinfocolava la guerra in Vietnam, la Cia organizzava un golpe dietro l'altro in America Latina e combatteva in Africa contro il comunismo cubano, nel mentre che in Italia la strategia della tensione la faceva da padrona. Tutti ladri della speranza, profanatori del tempo di maggio. Gli utopisti, via via scemanti, diradatisi, sempre meno massa coesa, cedevano al capitalismo liberista e guerrafondaio proprio sul terreno della speranza, sul diritto alla dignità, al lavoro, alla coltivazione del sogno dell'utopia. Addirittura in Italia il berlusconismo ha demonizzato la parola "utopia", ha voluto cancellarla dal vocabolario.

"Easy Rider" - Libertà e paura (1969) di Dennis Hopper

Noi la rilanciamo. Come fenomeno del globale e del locale. *Paret unu maju vioritu*, dice una canzone in lingua sarda, sembra tutto un fiorito maggio. Dico di quelli che adesso abbiamo settant'anni e però non la smettiamo di credere possibile un mondo nuovo.

Abbiamo anche noi le scansioni, storiche e cinematografiche, da mettere nel discorso.

C'è il maggio di Peppino Impastato e di Aldo Moro che raccontano tra gli altri i film *Il caso Moro* (1986) di Giuseppe Ferrara, *I cento passi* (2000) di Marco Tullio Giordana, *Buongiorno, notte* (2003) di Marco Bellocchio

Il 9 maggio del 1978, fu ritrovato in via Caetani a Roma il corpo di Aldo Moro ucciso dopo 55 giorni di sequestro ad opera delle Brigate Rosse. Nel mentre che l'Italia e il mondo consumavano in diretta l'elaborazione del lutto per la morte del Presidente della Democrazia Cristiana, nella notte tra l'8 e il 9, a Cinisi, in Sicilia, la mafia ammazzava facendolo esplodere col tritolo, un ragazzo di trent'anni, Peppino Impastato. La stessa mafia pensava a come far credere all'opinione pubblica che la morte di Peppino Impastato fosse stata un suicidio. Già, Peppino Impastato, quello di Radio Aut, radio libera, quello dei cento passi, il comunista che si metteva contro il suo stesso padre, un mafioso al servizio di Tano Badalamenti, e martellava nella sua denuncia a voce insieme forte e gioiosa. Questo aveva compreso Peppino Impastato, il potere di comunicare opposizione e dissenso. Combatteva a voce forte ma a mani nude. E lo faceva con il senso dell'eroismo quotidiano che è nei combattenti clandestini, nel banale e nell'oscuro però spinti, come i veri partigiani, da un'esigenza di giustizia e libertà, di eguaglianza. Quanto l'esposizione lunga del cadavere di Aldo Moro nasconde o in qualche maniera tende a velare è la carica sentimentale, prima che progetto politico, che la vita e la morte di Peppino Impastato in effetti

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

sono: un esempio per la gente di buona volontà Aldo Moro era un uomo giusto e retto. Ma era una persona di potere, del Potere: con quanto di terribile e devastante, di scandali e stragi, anche potere mafioso, la parola comportava in quella notte della Repubblica. Peppino Impastato contro questo potere combatteva e per questo suo combattere è andato consapevolmente incontro alla morte.

Una storia che attende ancora di diventare film è quella di padre Salvatore Carzedda.

Sera del 20 maggio 1992, Zamboanga, nelle Filippine. Battore Carzedda, bittese, mio compaesano, torna a casa dopo una giornata di lavoro. È missionario del dialogo tra cristiani e musulmani. Testimone del proprio operare, Battore Carzedda avvertiva una costante esigenza di «riconciliazione e pace nel tempo della globalizzazione che rende sempre più insopportabili, assurdi, la guerra, la violenza, il terrorismo, le divisioni ideologiche ed economiche che separano i popoli». Quella sera, l'auto guidata da Battore si schianta contro un palo della luce. Non poteva essere più governata. Battore era già morto, ucciso a colpi di pistola sparatigli da motociclisti che si erano accostati, integralisti islamici. Battore Carzedda aveva 48 anni. Lo riportarono a Bitti a un mese esatto dalla morte, chiuso dentro una bara con il coperchio di vetro, vestito dei paramenti sacerdotali, il rosso del martirio. I funerali furono una cosa solenne, di immensa folla, una magnifica sequenza cinematografica.

Padre Salvatore Carzedda (Battore) con i suoi bambini, nella missione di Zamboanga

Tutto si tiene nella memoria, specie in questo tempo di uscita dalla peste del Covid-19.

C'è il maggio della morte di don Lorenzo Milani, il 27 del 1967, presenza costante in **Diari di Cineclub**.

Don Lorenzo Milani

C'è il maggio, 22 del 2013, della morte di don Andrea Gallo e che sempre resta nei cuori di tutti noi di **Diari di Cineclub**. Perché stava con gli emarginati e con gli ultimi e tutti lo consideravano uno di loro. Perché era stato partigiano da giovane e sempre resterà giovane e partigiano, perché intonava *Bella ciao* in chiesa. Conosceva a memoria la Costituzione e alcuni articoli li recitava tutti i giorni come preghiera. Sappiate navigare nella Rete, incontrerete sempre don Andrea. Sia che vi accolga con un sorriso o con un rimbrotto, ditegli sempre grazie.

Don Andrea Gallo

C'è il maggio della morte di Boris Pasternak, il 30 del 1960. *Il dottor Živago*, libro e film, torna spesso nelle nostre cronache.

C'è il 15 maggio 1886 quando muore a Amherst (Massachusetts) una delle più grandi potesse di sempre, Emily Dickinson: «*Ho bevuto un unico sorso di vita/Ti dirò quanto l'ho pagato:/esattamente un'esistenza/il prezzo di mercato, mi han detto*». *A Quiet Passion* (2016) di Terence Davies è un frammento di questa storia.

Si torna al 9 maggio, 1921, cento anni fa, come data di nascita di Sophie Scholl, segno vivificante del tempo storico e della sua necessaria narrazione. Una vita, quella di Sophie Scholl, che sarà sempre segnata dalla giovinezza, pienamente compiuta, mai recisa, neppure dalla lama della ghigliottina, quel 22 febbraio 1943, a Monaco di Baviera.

Sophie Scholl è nell'armata degli eroi. Il senso del dolore dell'individuo si fa uno con il senso di dolore della Storia. Il senso della giovinezza rimane integro guardando a Sophie Scholl. Come forza perenne della ribellione e del sacrificio di sé. Come beltà mai persa. Era della Rosa Bianca, di ispirazione cristiana, lei, il fratello Hans e un altro gruppo di giovani professori e studenti dell'università di Monaco. Lo racconta bene un film anche questo spesso nelle nostre cronache, *La Rosa Bianca* (*Die letzten Tage*, 2005) di Marc Rothemund. I giovani della Rosa Bianca erano dentro la Germania in sfacelo, il quotidiano sordido della guerra combattuta altrove che però pretendeva obbedienza assoluta da parte di tutti. Il terrore del nazismo: la primaria mancanza di libertà. Una nazione in guerra, la logica dello sterminio come metodo. Il livido predomina, il colore della fame a contrasto con i rossi accesi che preludono all'ispessimento del buio. Il gruppo della Rosa Bianca si forma nel 1942. Sono già entrati in funzione lager e forni per ebrei, zingari, omosessuali, malati di mente, inabili al combattimento e prigionieri politici. La Rosa Bianca sa e intuisce di come terrore e livore generino il tremore nella massa ossequiente. Impossibile pensare alla Resistenza. Eppure la Rosa Bianca organizza la Resistenza. La loro pratica summa di antinazismo è scrivere e diffondere opuscoli e volantini contro la guerra e contro Hitler. Parola e scrittura sono la loro unica arma. Deflagreranno nel silenzio, nel terrore e tremore. Un bidello dell'università di Monaco scoprì gli autori e i diffusori dei volantini. Li denunciò e consegnò alla Gestapo i fratelli Scholl e gli altri professori e studenti. Quattro giorni di torture per Sophie. Nessuna ritrattazione. Salì il patibolo con una gamba rotta dicendo: «Come possiamo aspettarci che la giustizia prevalga quando non c'è quasi nessuno disposto a dare se stesso individualmente per una giusta causa? È una giornata di sole così bella, e devo andare, ma che importa la mia morte, se attraverso di noi migliaia di persone sono risvegliate e suscitate all'azione?»

Un coraggio indicibile, da vera combattente della Resistenza. Sophie Scholl avrà per sempre 21 anni. *Unu maiu vioritu*.

Natalino Piras

"I cento passi" (2000) di Marco Tullio Giordana

La critica cinematografica nell'epoca della comunicazione di massa

Àngel Quintana

In dieci anni tutto è cambiato nel mondo della cinematografia. La propagazione del digitale ha trasformato tutte le professioni legate al sistema cinema, tranne quella della critica. La visione di un ampio settore della critica cinematografica è rimasto però indietro rispetto ai principali mezzi di comunicazione di massa, continuando a esprimere i propri giudizi senza tener conto dei cambiamenti in atto avvenuti nel sistema audiovisivo. Di fronte all'irruzione di una più larga e diversificata diffusione di schermi, la critica è rimasta ferma su quanto continuava a proporre con la sala cinematografica viva, luogo del cinema considerato unico ed esclusivo. All'inizio del nuovo millennio, opere di registi importanti hanno iniziato ad essere presentate in altri luoghi. Registi come Agnès Varda, Apichatpong Weerarethakul, Abbas Kiarostami, Victor Erice o Albert Serra hanno iniziato a proporre le loro opere in luoghi diversi dalle classiche sale cinematografiche. Nel frattempo, la televisione aveva cessato di essere la sorella povera del cinema per diventare nuovo spazio potente per la creazione di fiction, creando sperimentazioni più audaci rispetto a quelle che si potevano osservare nei cinema.

Nel primo numero della rivista *Cahiers du Cinema-Spagna* apparve un mio articolo in cui esaminavo il ruolo della critica di fronte alle mutazioni audiovisive: *"Se il cinema cambia, sarebbe assurdo pensare che la critica non debba cambiare. Gli strumenti utilizzati da alcuni critici hanno cominciato a non funzionare più. Per comprendere le trasformazioni estetiche di alcuni film, dobbiamo andare oltre il campo classico della cinematografia per dialogare con il mondo dell'arte, della filosofia, della letteratura o del teatro contemporaneo. Quello che per la critica degli anni Sessanta era un bel film forse non lo sarebbe più per la critica di oggi, perché le condizioni di accoglimento si sono trasformate. Perché il cinema del presente diventi conoscenza, la critica dovrebbe collocare questo cinema contemporaneo in proiezione con l'estetica del suo presente"*[1].

Il testo si basava sull'osservazione del fatto che a volte i critici cinematografici nei festival si atteggiano quasi a specialisti dell'arte del Rinascimento, impegnati a criticare le opere esposte in un museo d'arte contemporanea. Ora, siamo in un'epoca in cui ciò che caratterizza i nuovi sistemi di comunicazione, basati sull'integrazione digitalizzata e interconnessa da più modalità di comunicazione, è la loro capacità di includere e comprendere tutte le espressioni artistiche, e come avvertiva il sociologo Manuel Castells anni fa *"il prezzo pagato per l'inclusione nel sistema è quello di adattarsi alla sua logica, al suo linguaggio, alle sue condizioni per poter entrare, alla sua codifica e decodifica"*[2]. Il problema con la vecchia critica cinematografica è che essa ci ha impiegato troppo tempo per adattarsi alla nuova logica del sistema digitale. La critica cinematografica si è sviluppata attraverso un legame stretto e solido con il professionismo giornalistico, sebbene col passare del tempo si sia generata una palese confusione. La critica si è progressivamente discostata dalla carta stampata per occupare un posto su internet in blog specializzati, sui social network, finendo per sperimentare nuove forme di scrittura audiovisiva come i cosiddetti saggi video che alcuni analisti pubblicano sui canali *Vimeo* o *YouTube*.

La crisi o le mutazioni del mezzo cinematografico che si sono generate con l'avvento del digitale, hanno coinciso con la crisi del giornalismo e della stampa cartacea. Allo stato attuale, la critica continua ad essere presente come pura testimonianza sui giornali e in alcune riviste specializzate di cinema ormai stantie, in concomitanza all'invecchiamento di chi continua a leggere i giornali. Vent'anni fa lo strumento coincideva col messaggio e, nell'istituzione cinematografica, la critica corrispondeva con ciò che lo strumento informativo voleva rappresentare e valere. La comparsa di riviste specializzate *online* o l'esistenza di siti web di informazione e critica hanno indebolito le vetuste impostazioni critiche presenti sui giornali, di fatto mettendole in crisi. Questo aspetto ha determinato una nuova condizione per la quale la figura del critico dilettante ha sopravanzato quella del critico professionista. Inoltre, mentre il critico professionista si muove sempre all'interno dello schema istituzionale e continua a sopravvivere sulla carta stampata, adattando talvolta la sua critica a determinate pratiche di promozione pubblicitaria al film recensito, il critico dilettante non ha smesso di rapportarsi con altri campi divulgativi. In tante occasioni si è creato il paradosso che il critico dilettante abbia dimostrato come la critica dei professionisti risultasse inquadrata in un contesto ormai esaurito. Negli interventi critici che girano sui social emergono riflessioni sul bisogno di sondare nuove proposte cinematografiche, sulla necessità di rompere con i programmi predefiniti e sull'urgenza di ripensare a tanti altri aspetti. Il critico dilettante pecca spesso di mancanza di formazione rispetto alle pratiche consolidate del critico cinematografico professionista, ma nel contempo questi non cessa di creare nuovi campi di indagine molto suggestivi. È vero che, ad esempio, una parte di queste critiche che gli *youtuber* fanno sui loro canali appaia approssimativa e poco documentata, ma nello stesso canale si possono anche trovare saggi video realizzati da accademici con analisi strutturali tipiche degli anni Settanta, con critica testuale e approfondimento nel web.

Un altro cambiamento importante che la critica ha vissuto è legato al sopravanzare della postmodernità, con la sua carica forte di scetticismo, che ha generato un'importante trasformazione nella creazione degli immaginari collettivi. I cambiamenti dei referenti della critica hanno influenzato l'estetica e la forma cinematografica stessa, creando nuove interpretazioni ai limiti di quanto sempre istituzionalmente inteso. Come integrare allora questi nuovi referenti in un nuovo approccio critico, senza cadere nella banalità della promozione culturale verso tutto ciò che viene considerato nuovo? La nascita di queste domande ha inciso sul modo di scrivere dei critici che si adattavano ai nuovi gusti di diversi spettatori, verificando come i valori con i quali si erano formati nel passato fossero lontani dai nuovi strumenti divulgativi, e che quanto questi invece trasbordassero rispetto al territorio preciso dell'analisi critica.

Per molto tempo, per la critica istituzionalizzata sembrava che nelle sale cinematografiche uscisse solo il cinema *mainstream*. Cinema per il quale venivano ignorate tutte le produzioni che non avevano distribuzione e forme promozionali per la visione nelle sale.

Oggi non è difficile vedere come molte riviste specializzate - su carta o in digitale – comincino a parlare di film non necessariamente pubblicizzati, ma che possono però avere elementi importanti nella loro costruzione o nello stimolo di poter ragionare di cinema. Vent'anni fa era difficile in determinate riviste trovare testi su registi come, tra i tanti, Béla Tarr, Pedro Costa, Hou Hsiao-hsien o Bertrand Bonello.

segue a pag. successiva

1 Àngel Quintana, "No sólo el cine cambia, la crítica también". *Cahiers du cinema-España*. n. 1, mayo, 2007, p. 6-7.

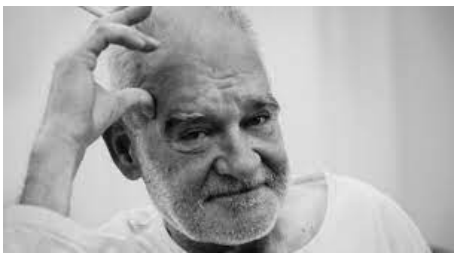
2 Manuel Castells, *La era de la información. La sociedad en red. Vol 1.* Madrid: Alianza Editorial, 1997, p. 451.

segue da pag. precedente

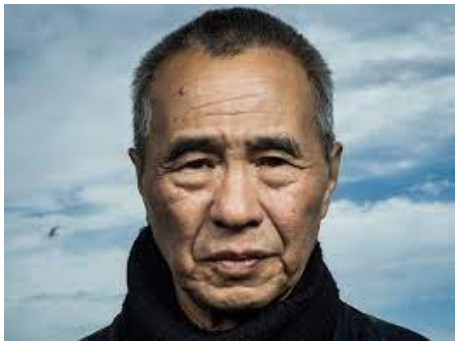
La critica generalista ignorava le loro proposte, incluse quando queste erano presentate nei grandi festival, poiché venivano considerate parte di un'alterità che non aveva nulla a che vedere con i grandi autori che raggiungevano i circuiti commerciali. I distributori non volevano scommettere su questi film perché dubitavano della loro capacità commerciale. Oggi molte di queste opere possono essere viste a prescindere. In Spagna, ad esempio, non sono mai usciti film importanti come *Nocturama* (2016) di Bertrand Bonello, *La flor* (2018) di Mariano Llinás, *Mektoub, My Love, Canto Uno* (2017) di Abdel Kechiche, *Todo comenzó por el fin* (2015) di Luis Ospina, *Meek's Cuttof* (Il sentiero di Meek, 2010) di Kelly Reichardt o *Homeland: Irak Year Zero* (2015) di Abbas Fahdel. Viceversa, di tutti questi film sono stati pubblicati articoli in riviste che sono in rete e molti di loro sono pure oggetto di culto. Davvero, qualcosa è cambiato.

Un fenomeno chiave di cambiamento avvenuto nel campo della critica è stato quello dell'incorporazione delle serie televisive nel momento in cui si parla del cinema contemporaneo. In passato c'era una evidente barriera tra chi considerava brutto vedere un film in TV e chi invece pensava che fossero più godibili le serie delle fiction televisive rispetto al cinema nelle sale. Ogni campo cinematografico istituzionalizzato aveva i suoi critici di riferimento e tra di loro non vi era concorrenza. Nel 2003, la rivista *Cahiers du Cinéma* pubblicò un dossier dal titolo *"Séries. L'age d'or"*, incentrato sulla serie televisiva in voga in quel momento, *Alias y Los Sopranos*.[3] Il servizio divenne un piccolo evento perché introdusse il fatto che anche una rivista di critica cinematografica poteva considerare la televisione, con il fenomeno delle serie dei film, un importante luogo di analisi.

Nelle votazioni effettuate nel numero di Gennaio 2020 per decidere quale fosse per i critici il miglior film del decennio, *Cahiers du Cinema*



Béla Tarr



Hou Hsiao-hsien

Bertrand Bonello

Pedro Costa

essere *seriofili*, cosa che induceva la stessa critica cinematografica a non ignorare più il cinema che si proponeva in televisione. La questione chiave si pone nel considerare se le serie rispondono a una logica diversa rispetto ai film, o se, viceversa, esse sono un modello di *fiction* che non può essere spiegato senza tenere conto dell'evoluzione che il cinema ha subito negli ultimi anni. Certo è che oggi, tutte le riviste di cinema condividono l'interesse e l'analisi delle serie televisive al pari delle anteprime cinematografiche, al punto tale che diversi festival hanno ospitato le anteprime di alcune di queste serie, come è successo al festival di Cannes nel 2017, quando questi ospitò *"Twin Peaks. The Return"*, uscendo quasi contemporaneamente al festival e nelle piattaforme televisive.

In altri campi dell'audiovisivo, l'istituzione culturale che si differenzia nella critica continua a essere notevole. Sebbene un regista come Albert Serra abbia portato al *Documenta de Kassel* una produzione di oltre 100 ore dal titolo *Els tres Porquets*, la critica cinematografica ha ignorato tale programmazione/performance mentre è stata la critica d'arte presente al concorso tedesco a dare evidenza all'evento. Invece, quando Albert Serra presentò *La mort de Louis XIV* (2016) o *Liberté* (2019) a Cannes, sono stati i critici cinematografici a dare evidenza ai suoi film. La critica d'arte in quelle occasioni non scrisse nulla al riguardo. Perciò le differenti istituzioni artistiche continuano a creare separatezza e a contribuire a rendere incomprensibile l'interdisciplinarietà tra le arti. Queste barriere impediscono che un importante regista possa essere studiato in tutta la sua complessità. Il problema non è nuovo. Le monografie e gli studi su Ingmar Bergman parlano dei suoi film, ma nessuno parla delle numerose produzioni teatrali che ha diretto e che lo hanno reso una delle figure fondamentali per capire poi l'evoluzione e le trasformazioni del teatro europeo. È possibile poter conoscere il regista cinematografico Bergman separandolo dal regista teatrale? Probabilmente non è possibile, così come non è possibile conoscere compiutamente Orson Welles senza il suo teatro, né Roberto Rossellini senza il suo lavoro televisivo, né così Luchino Visconti senza le sue produzioni operistiche.

I confini tra le arti generano limitazioni nella conoscenza e impediscono di comprendere la cultura nel senso più ampio e completo. La costruzione dei modelli critici è sempre stato un aspetto fondamentale nella formalizzazione delle separazioni e divisioni dei differenti settori artistici.

La presenza di più mezzi dove vedere gli audiovisivi, la moltiplicazione delle offerte e la coesistenza di estetiche diverse ha finito per creare un problema non semplice nella critica, che non poteva coprire la totalità degli spazi emittenti perché il fenomeno audiovisivo era diventato multiforme e complesso. Nel campo della musica è assolutamente normale che il critico di jazz sia diverso da quello del rock e che il critico di musica classica non sia qualificato per parlare delle ultime tendenze della musica elettronica. La critica musicale si è specializzata perché la musica è di per sé varia

segue a pag. successiva

"Twin Peaks. The Return" (2017) di David Lynch

premiò *"Twin Peaks. The Return"* (2017) di David Lynch. La rilevanza che acquisivano le serie televisive era la chiave per comprendere un'importante mutazione riferita al fatto che molti vecchi cinefili si erano convertiti ad

3 *AA.VV. "Séries. L'age d'Or". Cahiers du cinema. n. 287, julio 2003.*

segue da pag. precedente

e la sua comprensione richiede una formazione musicale specifica. Nel mondo del cinema - e dell'audiovisivo più in generale - non si è sviluppato un processo che richiedesse la formazione di critici specifici per settore. Però sempre più spesso stanno emergendo critici tendenti ad approfondire specifici settori cinematografici, che siano essi del documentario, cinema d'avanguardia, cinema d'animazione o particolari cinema nazionali. Queste divisioni non sono così esplicitate come nel versante musicale, perché nel cinema continua a prevalere l'idea del critico che deve dar conto in termini generali della parte più significativa di un audiovisivo senza superarne i confini delle evidenze più esplicite.

Il critico cinematografico potrebbe oggi vedere tutto, sapere tutto e analizzare tutto? Se il critico oggi volesse vedere tutte le serie che vengono proposte su alcune piattaforme come Netflix, HBO e Amazon, se volesse vedere le anteprime settimanali, perdersi nel cinema seminascosto proposto nei festival ed esplorare le ultime tendenze audiovisive nel campo espositivo, la sfida sarebbe impossibile da realizzare. Il volume della produzione cinematografica che può essere digerito da un critico non ha nulla a che vedere con la portata di ciò che vedevano i vecchi spettatori, i cui confini erano perfettamente delimitati dal cinema americano e da alcuni specifici cinema nazionali.

Per un altro verso, è anche vero che la specializzazione tende a creare compartimenti stagni. È impossibile sapere cosa succede nel cinema documentario senza tenere conto che i suoi confini sono stati ormai infranti, che ci sono prodotti documentari prossimi alle fiction o ad altre produzioni che vengono proposte in ambienti rivolti alle avanguardie culturali. È anche impossibile del resto specializzarsi nel cinema spagnolo e latinoamericano, eliminando ogni possibile riferimento ad altri capolavori internazionali con i quali il cinema di questi paesi si è intrecciato. Probabilmente la questione centrale non è tanto la specializzazione della critica ma quale scelta fare in quest'epoca di abbondanza. Ma cosa dovrebbe lasciar perdere il critico? E poi, il critico dovrebbe puntare solo sui lavori importanti o dovrebbe occuparsi anche dei prodotti commerciali insignificanti?

Uno dei problemi fondamentali della critica corrente riguarda il modo differente col quale il critico fa le sue scelte, dal modo cioè in cui può lui mascherare la sua personalità in riferimento ai suoi particolari gusti. La scelta non si manifesta dalle analisi, né dal modo in cui il critico azzarda tendenze o stabilisce relazioni tra opere disparate, ma dal modo in cui esso si pone quale giudice di un tribunale per dare voti ai film in una pagella. Questo aspetto può determinare il fatto che la critica possa orientarsi a determinare ogni sette giorni un capolavoro e a condizionare l'orientamento del pubblico al di la di una riflessione vera sui contenuti del film.

Per altro verso, il critico è specializzato in quel che più presumibilmente può piacergli con il limite di non andare a curiosare altre proposte da lui meno apprezzate. La funzione del critico cinematografico non è quella di consigliare buoni film, né quella di mettere in evidenza la propria competenza il proprio ombelico, ma di chiedersi quale riflessione possono contenere i film, partendo dal fatto che tutti quanti ragionano sui film visti. Insieme alla ricerca e all'esame intorno a una riflessione che le immagini sottendono, la seconda grande domanda che il critico dovrebbe porsi è quella di conoscere l'origine e la provenienza di quelle determinate immagini. Il critico deve sempre muoversi su un doppio binario di ricerca, che parte sia dall'interpretazione di ciò che il film mostra e sia dalla conoscenza dei riferimenti da cui vengono quelle stesse immagini. In base a questa duplice funzione, il campo di esplorazione che si presenta alla critica è molto vasto e ampio, forse difficile da coprire tutto quanto, ma ogni processo di selezione non dovrebbe partire da criteri legati al gusto personale, bensì dall'interesse che tale opera manifesterebbe rispetto alle problematiche del mondo in cui noi viviamo.

Nel suo libro, *Les écarts du cinema*, il filosofo Jacques Rancière sviluppa un tema che appare fondamentale per comprendere il ruolo della critica cinematografica e della scrittura nel tempo presente; il concetto di *écart*, che alcuni hanno tradotto come *distanza*, a mio parere ha un significato più prossimo a *differenza*. *Le differenze del cinema*, quindi. Rancière indaga nel suo lavoro sulle crepe che implicitamente esistono nel corpo cinematografico. Il filosofo si oppone all'idea che il cinema parta da ciò che visivamente si evidenzia e che le forme del pensiero stabiliscano certezze solo attraverso le immagini: "*Il cinema può essere una moltitudine di cose. È il luogo fisico in cui andiamo a divertirci per guardare uno spettacolo di ombre, anche se queste ombre finiscono per contrassegnarci in un modo più diretto di quanto possa segnarci una semplice digressione. Ma il cinema è anche ciò che si accumula e si sedimenta in noi a causa di queste presenze, come la realtà che si cancella o si altera ... Il cinema è un sistema ideologico che genera una sequenza di immagini che circolano nella società, attraverso le quali riconosce la particolarità del presente ma intravede anche l'immagine del passato o certi possibili scenari futuri. E ancora contiene in sé anche il concetto di arte, che crea una linea di demarcazione problematica che isola certe produzioni dai sistemi dell'industria, evidenziando quelle opere che meritano di essere considerate come popolazioni di un regno fatto di arte*".[4]

In un certo senso, Rancière rompe con l'ortodossia delle analisi accademiche sorte col post-strutturalismo e finalizzate a trovare le strategie linguistiche del discorso cinematografico a partire dall'idea che per comprendere il cinema bisogna iniziare dalle sue lacune, dai difetti presenti nello strumento stesso. Si rompe così con la sociologia degli studi culturali per collocarsi a piè pari in un vasto territorio segnato dalle ambiguità dello strumento. A partire da queste lacune possiamo chiederci dove stia andando il cinema oggi, senza che ci sia il bisogno di specificarne la particolarità. Le lacune consentono il confronto di punti di vista differenti e rompono con qualsiasi idea di totalità, ma allontanano dall'idea della specializzazione come campo di ricerca chiuso. Un'immagine può essere letta da più punti di vista e la critica deve saper convivere con queste molteplici teorie, che non fanno altro che generare differenti modalità di pensiero attorno all'evento cinematografico.

I film non sono un oggetto fisso, ma uno spazio che può essere attraversato e reinterpretato da pensieri diversi. Questi limiti sono ciò che fa sì che il cinema possa considerarsi come un essere vivente, un essere che può costantemente ridefinirsi. I limiti del cinema fanno emergere dibattiti contraddittori ma arricchenti. Quando la critica diventa una semplice manifestazione del gusto, finisce per dimenticare che il cinema non è solo un'arte ma anche un'idea di mondo. La critica cinematografica è un sistema di scrittura che può aiutarci a comprendere meglio la complessità dell'arte e del mondo, ma per farlo non deve pretendere di cercare e dare certezze in un'opera, quanto piuttosto interrogare costantemente tutti i molteplici ambiti e prospettive che la compongono. Come possiamo far coesistere i molteplici livelli del pensiero attorno al cinema senza la necessità di eclissarlo o imporci su di esso? Questa è la sfida fondamentale della critica e questa sfida ha poco a che fare con le modalità differenti di cinema.

Àngel Quintana

Traduzione dallo spagnolo di Marco Asunis

4 *Jacques Rancière, Les écarts du cinéma. Paris: La fabrique éditions. 2011, p. 12.*

Lovecraft ritorna nel Colore venuto dallo Spazio

Giacomo Napoli

Il Colore venuto dallo Spazio è un film del 2019, diretto dal semi-sconosciuto Richard Stanley ed ispirato (praticamente è la trasposizione cinematografica) al noto racconto fanta-horror di Howard Phillips Lovecraft, *The Colour Out of Space* del 1927. Da grande fan di Lovecraft che era capace di scrivere storie eccezionalmente spaventose e al tempo stesso incredibilmente futuristiche già cento anni fa, non mi sono lasciato sfuggire questa opera di nicchia, che non si trova sui colossi di streaming e che non ha avuto una gran distribuzione nonostante il livello medio-alto della produzione. Tra gli attori spicca ovviamente Nicholas Cage, sempre bravo in ogni parte nonostante la tipica espressione da cane bastonato, ma anche gli altri interpreti non scherzano e soprattutto Madeleine Arthur ed Elliot Knight risultano piacevolmente convincenti e a loro agio. La trama è una delle più riuscite ed originali dell'antico maestro di Providence; un Colore, inteso proprio come radiazione senziente che brilla di una luce vibrante al di fuori dello spettro visivo umano, precipita nel cortile di una banale fattoria del New England e, come un organismo ostile e infestante, innerva piano piano ogni forma vivente (piante, animali ed esseri umani) fino a contaminare l'intera vallata, per poi tornarsene verso il suo pianeta sconosciuto all'interno di una dimensione parallela altrettanto ignota, dopo aver sterminato ogni cosa. I riferimenti a capolavori del genere come *La Cosa* di John Carpenter e il molto più recente *Annientamento* di Alex Garland, non sono affatto casuali e rientrano piuttosto nelle intenzioni citazioniste del regista che crea, con quest'opera, un film assolutamente solido e convincente, con grande rispetto per il testo originale che viene accuratamente aggiornato ai giorni d'oggi senza minimamente restarne snaturato, anzi. Lo stesso impianto narrativo della pellicola, che si riflette inevitabilmente sulla struttura registica, è quello tipico del B-movie e riesce sapientemente a trarre tutti i vantaggi possibili da tale forma senza al contempo includerne i limiti. Con un certo talento visionario, Stanley (a quanto pare realmente fissato con l'occulto e col misterico) offre una intelligente interpretazione dell'indescrivibile Colore alieno, utilizzando semplici trucchi psichedelici di grande effetto visivo, raffinatamente reindirizzati con la miglior CGI disponibile. Un film di atmosfera, inquietante e impressionante, perfettamente in linea con l'opera di Lovecraft, che narra praticamente di come un brutale ecosistema alieno finisca per contaminare e sostituire quello terrestre, in un disperato e crudele darwinismo cosmico.

Così come nel racconto originale, anche nella pellicola assistiamo ad un lento e inesorabile progredire di un orrore che si insinua, prima sotterraneamente e poi in modo sempre più manifesto, nella realtà quotidiana che circonda i protagonisti. Piante e animali cominciano a mutare; si intravedono fiori bizzarri, lucertole ed insetti dagli strani colori diventano i segni del nuovo ecosistema che si sta sviluppando nella proprietà dei Gardner. Gli insistiti dettagli visivi sulle piante, sugli animali e soprattutto sull'acqua incautamente bevuta dai personaggi, accrescono quella tipica sensazione di pericolo immanente, a cominciare dal suggestivo incipit in cui il regista inquadra lividi scorci delle colline ad ovest di Arkham mentre la voce narrante legge le prime righe del racconto. Tutti gli elementi messi in campo dal regista contribuiscono dunque a ricreare un'atmosfera malata e insana, in cui i protagonisti scivolano lentamente e inesorabilmente in un vortice di angoscia e follia, mentre un orrore inspiegabile e indescrivibile prende gradualmente possesso delle loro vite e del loro mondo. Certo, ci sono anche debolezze nel film, prima fra tutte la fissazione mutuata da Stanley verso il personaggio di Lavinia, una vera ossessione per la stregoneria che però non risulta né veramente importante né particolarmente essenziale ai fini della storia e finisce per appesantire inutilmente la trama di elementi superflui. Certi piccoli inciampi nella sceneggiatura stridono qua e là e qualche indugio sul ritmo può risultare fastidioso ma generalmente si tratta di piccole imperfezioni in un tessuto orrorifico e fanta-scientifico di tutto rispetto, che finisce per funzionare lo stesso, a mio avviso, egregiamente. Decisamente consigliato sia per gli amanti del genere fanta-horror sia soprattutto per gli irriducibili fan di Lovecraft. Un'opera veramente interessante, anche e particolarmente a livello visivo, intrisa di violetti, indaci e fucsia assolutamente psichedelici.

Vorrei chiudere con una citazione particolarmente evocativa tratta direttamente dal racconto originale: «Che cosa sia, Dio solo lo sa. In termini di materia suppongo che la cosa sia un gas, ma obbediente a leggi che non sono quelle del nostro cosmo; non è il frutto dei pianeti o dei soli che splendono nei telescopi [...] non è un soffio dei cieli di cui i nostri astronomi misurano i moti e le dimensioni [...] era soltanto un colore venuto dallo spazio, messaggero spaventoso degli informi reami dell'infinito, al di là della natura che conosciamo.»

Giacomo Napoli

Luciano Salce, maestro di ironia

Artista poliedrico e profondo conoscitore del costume italiano

Pierfranco Bianchetti

Sceneggiatore, regista, attore, autore e conduttore radiofonico, diplomato in regia all'Accademia d'Arte Drammatica, Luciano Salce, nato a Roma il 25 settembre 1922, è stato un eclettico uomo di spettacolo, la cui storia privata e professionale raccontata nel film-documentario *L'uomo dalla bocca storta* (2009) di Emanuele Salce e Andrea Pergolari, ricostruisce la sua vita movimentata e drammatica attraverso le testimonianze di colleghi ed amici tra i quali Paolo Villaggio, Franca Valeri, Catherine Spaak, Paolo Ferrari, Giorgio Albertazzi e con molto materiale di repertorio.

Luciano, attratto dal teatro fin da giovanissimo, studia all'Accademia d'Arte Drammatica di Roma formando con Vittorio Gassman e altri allievi, un gruppo di intelligenti e preparati attori per il palcoscenico.

Gli anni quaranta e cinquanta sono interamente dedicati all'attività teatrale. Si fa notare in *Rosalinda* di Shakespeare ed è poi diretto da Giorgio Strehler, Orazio Costa e altri. Segue poi una esperienza formativa in un locale notturno romano, *L'Arlecchino* e il trasferimento nel 1949 a Parigi dove nasce il gruppo dei *Tre gobbi*, insieme ad Alberto Bonucci, Vittorio Caprioli e Franca Valeri, il cui repertorio è incentrato sul vaudeville e sulla satira sociale.

Luciano Salce, artista capace di esprimersi a tutto campo, si dimostra soprattutto un grandissimo cineasta. Nel 1950 e 1951, il gruppo va in tournèe in Brasile e a San Paolo avviene l'incontro con Adolfo Celi e Ruggero Jacobbi. Salce e i suoi soci decidono di rimanere mettendo in scena varie opere teatrali classiche. In terra brasiliana Luciano può anche debuttare alla regia cinematografica con due pellicole, *Una pulce nella bilancia* e *Colline in fiore*, entrambe nel 1953.

Tornato in Italia inizia la carriera di attore caratterista prima di affrontare nuovamente la regia con il film *Le pillole di Ercole* interpretato da Nino Manfredi. Successivamente sarà Ugo Tognazzi l'attore con il quale sviluppa una fertile collaborazione, scelto come protagonista di una serie di film di successo: *Il federale*, memorabile ritratto di un tipico italiano fascista smarrito di fronte alla superiorità culturale di un professore antifascista; *La voglia matta*, del 1962, incentrato su di un quarantenne dalla fragilità emotiva, spaventato dalla spontanea sessualità di una sedicenne. Ancora nel 1963 è la volta di *Le ore dell'amore*, sempre con Tognazzi, la storia di due amanti che dopo molti anni insieme decidono di sposarsi per poi scoprire la monotonia del matrimonio e ancora *L'anatra all'arancia*, 1975, divertente commedia incentrata su Livia e Livio, una coppia benestante felicemente insieme da tempo, che

"Le ore dell'amore" (1963) di Luciano Salce

entra in crisi quando un giovane straniero distinto inizia a corteggiare la donna. Non trascurabile è anche *La cuccagna*, 1962, una sorta di commedia amara e in qualche misura anarchica, nella quale debutta sul grande schermo Luigi Tenco che in una sequenza canta *La ballata dell'eroe* scritto da Fabrizio De Andrè.

Nel 1969 il regista gira una pellicola curiosa e coraggiosa, *Colpo di stato*, ambientata alla vigilia delle elezioni politiche del 1972, che danno per scontata la vittoria della DC. A causa di un prodigioso calcolatore elettronico giunto dall' America, a sorpresa viene invece annunciato il trionfo dei comunisti. Il film all' epoca è stato boicottato da tutta la politica e ha avuto scarsissima diffusione nelle sale cinematografiche. Nello stesso anno per lui arriva il successo di pubblico con *Il prof. Dott. Guido Tersilli primario della clinica Villa Celeste convenzionata con le mutue*, l'unica pellicola girata con Alberto Sordi. Del 1984 è *Vediamoci chiaro* con Johnny Dorelli, giovane manager di una tv privata con qualche problema economico,

Luciano Salce (1922 - !989)

convinto però che il suo nuovo programma *Vediamoci chiaro* riuscirà a risolvere i suoi problemi finanziari.

Di grandissimo successo è ancora *Fantozzi*, 1975, il primo film dedicato al mitico personaggio inventato da Paolo Villaggio che darà il via ad una lunga serie di altri capitoli dell'avventura semitragica del famoso ragioniere, simbolo di tutti i frustrati della nostra società. Seguiranno *Il secondo tragico Fantozzi*, 1976 e *Professor Kranz tedesco di Germania*, 1978. Indi-

"Le pillole di Ercole" (1960) di Luciano Salce

menticabile è il contributo di Salce al mezzo radiofonico, con diverse trasmissioni del pomeriggio nelle quali commenta i fatti del giorno prendendo in giro bonariamente il costume nazionale.

Infaticabile, Luciano Salce lavora in teatro, in cinema, in radio e in tv e si dedica anche alla scrittura realizzando una serie di racconti. Nel 1983 la sua salute si fa precaria per un ictus celebrale che però riesce a superare. Gli ultimi anni della sua intensa vita professionale sono dedicati alla regia teatrale. Poi le sue condizioni di salute peggiorano e dopo vari ricoveri in ospedale, muore nel suo appartamento romano il 17 dicembre 1989 per un infarto. Straordinaria figura di artista poliedrico e all'avanguardia, Salce, un popolare esponente della più tradizionale commedia all'italiana, è ricordato per la sua ironia e per il suo cinismo irriverente che rimangono ancora oggi insuperabili.

Pierfranco Bianchetti

"L'anatra all'arancia" (1975) di Luciano Salce

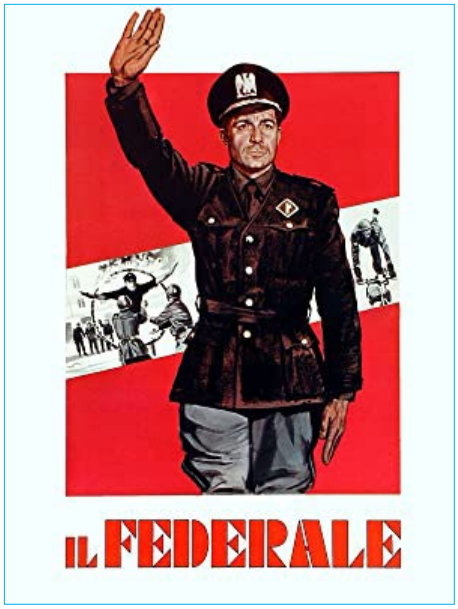
"La voglia matta" (1962) di Luciano Salce

Il federale (1961), di Luciano Salce

Le tragicomiche avventure del soldato Arcovazzi

Demetrio Nunnari

Roma 1944. Al "segnale" la porta d'un convento cede il passo a dei bei pezzi di figliuole, e son baci e ardenti abbracci. Sotto le tonache, mariti, figli, fratelli che da quel luogo ritemprano la resistenza. Tra questi, in abiti civili, Erminio Bonafè (Georges Wilson), intellettuale che tra casa e chiesa elude ogni volta i *blitz* della milizia. Altrove, il soldato Primo Arcovazzi (Ugo Tognazzi) si busca una filippica. Ad una retata s'è fatto sfuggire il pesce grosso; il teorico della causa antifascista, e capo designato della nuova repubblica, Bonafè. Il poveretto ha un coccolone. Arcovazzi è un fedelissimo capace di cose inaudite. Da Cremona a Roma a piedi per il Duce, che non lo riceve. Il 25 luglio del '43, poi, rifiutatosi di togliere la camicia nera finisce al *San Giacomo degli Incurabili*. Queste ed altre amenità. Così, con la promessa d'esser fatto federale, l'ardito va alla cerca del birbante. E lo acciuffa in Abruzzo, nascosto nella finta cassettiera di una cascina di campagna. Il viaggio a ritroso è però un'odissea. Costretti alla sosta, son presi a schioppettate dai partigiani cui fa gola il *sidecar*. Ma Arcovazzi mira al fusto di benzina d'ordinanza e scatena fuoco e fiamme. Sono salvi. Più avanti, per schivare una ragazza dietro a un tornante son di nuovo fuori strada. Lisa (Stefania Sandrelli), figlia del popolo, vive di stenti e d'astuzia: rivende al Bonafè gli occhiali che l'uomo ha perso cadendo e si dilegua in un baleno. Con la moto in panne Arcovazzi e il prigioniero legano un pò a suon di versi. Leopardi contro Bardacci, mistico del Fascio. Intanto, il mezzo è requisito da un drappello della *Wehrmacht*, e i due messi in gattabuia. Anche la *Gestapo* cerca Bonafè. Evasi durante un *raid* aereo, vedono le loro strade ricongiungersi poco dopo in un pollaio, sotto i morsi della fame. Davanti al fuoco, e ad uno spiedo, ragionano così di libertà e democrazia. Ma all'alba il soldato sta in maglia e mutande, mentre Lisa – ch'era lì con loro – è sparita coi vestiti. Arcovazzi e Bonafè cercano dunque ristoro a casa del Bardacci, che ha invece ripudiato il regime e attende in soffitta tempi migliori. Ripreso il cammino, lungo un tratturo i due incrociano Lisa, che rifila ad Arcovazzi una livrea da federale. In fondo gli spetta. Con quella addosso, gonfio d'orgoglio, il graduato compie la sua missione. Ma Roma è già libera, e senza esitare i partigiani lo pestano a sangue. Lesto, Bonafè chiede di passarlo per le armi. Poi, più lontano, gli rende la sua libertà. "Il destino è nel nome", recita un vecchio adagio, e il milite Arcovazzi è primo in tutto: ai campeggi *Dux*, ai *Littoriali* dello sport, ai corsi di mistica fascista. I suoi bicipiti, i pettorali esibiti con vanto sono il vessillo d'un pensiero di regime le cui fondamenta vacillano sotto il peso della mistificazione. Ai latini il Fascismo è debitore, e l'antica massima "*mente sana in corpo sano*" è traviata, per limite o per dolo, nel suo senso: la vigoria fisica è tratto imprescindibile dal salubre esercizio delle facoltà spirituali. Di ritorno verso la capitale – col Bonafè che lo osserva sgomento - Primo Arcovazzi si produce al sellino in una sfilza uggiosa di figure da parata. Più avanti, discorrendo col professore, dileggia invece Leopardi chiamandolo "gobbetto". Un odioso dispregio dell'alterità che, figlio dell'impostura di cui sopra, richiama alla mente *Faccetta nera*, l'inno della propaganda coloniale. In una sorta di contrappasso, difatti, allo strepito degli ordigni bellici il volto di Arcovazzi si ricopre di caligine. E d'istinto accenniamo ad un sorriso, consapevoli di come il tapino sia un eroe "al contrario" e la sua impresa tragicomica. La guerra de *Il federale* (del '61) non miete vittime, e la sola scena cruenta è quella del pestaggio del povero graduato. Ben più crudo è il clima de *La marcia su Roma* (di Risi, del '62), in cui Tognazzi racconta con Gassman non il declino ma la rabbiosa ascesa dei Fasci. Chiamato a rapporto dai superiori



mentre si esercita al cerchio, Arcovazzi si presenta a questi con la berretta in fiamme. E la sua "scheda" non è delle migliori: confinato in psichiatria; rigetta la caduta del Partito. Lui, che non ha studiato tanto, pasticcia con le lingue facendosi consegnare ai compagni dell'Asse dall'astuto Bonafè. Annega, quasi, a bordo del mezzo anfibio più scassato del secolo, e vien colto da Bardacci in effusioni d'amore con la propria mogliettina. Le strambe traversie de *Il federale*, insomma, ricalcano a piè pari quelle de *Il buon soldato Švejk* (1921-23) di Hašek. Il romanzo antimilitare, tradotto in ogni dove, avvia un filone nuovo e prolifico sino a tempi recenti: da Bonvi (con *Sturmtruppen*; '68) a Vojnovič (*Il soldato Ivan Čonkin*; '71) a Woody Allen (*Amore e Guerra*; '75). Scaturito da tal genia, dunque, Primo Arcovazzi è un soldatino improbabile, incapace finanche di spennare una gallina. La sua tara è di esser grezzo e credulone, persuaso al midollo dell'immancabile vittoria. Ma il rientro in Capitale ha per lui il sapore di un amaro risveglio, quando – in uno dei passi più intensi – è Bonafè il prigioniero a renderlo libero. Se, difatti, l'Armistizio scambia le sorti di oppressori e oppressi, qualsiasi fede cieca è sempre schiavitù. Si dice sia nel dettaglio il senso di un'opera, e le tensioni drammatiche del momento cui *Il federale* si volge son rese con una levità che le lascia ai margini. E non a caso. Luciano Salce è, per due anni, prigioniero di vari campi di sterminio. Gli asportano le protesi dentarie, deformandogli il viso per sempre. Di altre efferatezze non una parola sul diario personale. Così, il "regista dalla bocca storta" liquida l'evento bellico con un laconico motto del suo Bonafè: "in guerra perdono tutti".

Demetrio Nunnari

Anthony Minghella (1954-2008)

"Talvolta avrei voluto essere Fellini oppure i fratelli Taviani oppure Zhang Yimou".
(5 ottobre 1998)

Roberto Baldassarre

Per descrivere la fulgida e breve carriera di Anthony Minghella è necessario iniziare in *media res*, ovvero nell'intervallo di tempo che intercorre tra il successo planetario de *Il paziente inglese* (*The English Patient*, 1996), incensato nel 1997 con ben 9 Oscar, e la messa in produzione de *Il talento di Mr. Ripley* (*The Talented of Mr. Ripley*, 1999), lussuosa versione cinematografica dell'omonimo romanzo di Patricia Highsmith. Questi 2 anni e mezzo sono per l'inglese Minghella il vero momento d'oro, in cui da regista poco conosciuto – ma apprezzato – di film minimalisti, improvvisamente è catapultato, dal sistema industriale cinematografico, nell'empireo delle star di prima grandezza per quelle 9 statuette vinte. *Il paziente inglese*, con la sua corposa durata e il trionfale esito mondiale, al netto dei giudizi critici che può suscitare, è come se avesse riportato in auge il lontano cinema colossale, letterario e passionale di David Lean, tipo *Il dottor Živago* (Doctor Zhivago, 1996), *La figlia di Ryan* (*Ryan's Daughter*, 1970) o *Passaggio in India* (*A Passage to India*, 1984). Non a caso tale inatteso – e insperato – trionfo cinematografico spinse il British Film Institute a inserire la pellicola di Minghella nella lista dei migliori cento film britannici del XX secolo, precisamente alla posizione 55°. Questo lasso di tempo diviene anche una cesura che distingue una prima fase, meno fastosa ma più sincera, dalla seconda, in cui Minghella ha potuto usufruire di budget più sostanziosi però realizzando opere sterili nelle passioni descritte.

Chi era Anthony Minghella e chi avrebbe voluto essere

Anthony Minghella nacque a Ryde, cittadina sita nell'Isola di Wight, il 6 gennaio 1954. Era figlio di Edward Minghella, nato a Cervaro (comune di Frosinone) e trasferitosi poi giovanissimo in Inghilterra, e di Gloria Arcari, inglese, però figlia di emigrati provenienti da Valvori (provincia di Frosinone). Minghella, mentre era ancora studente all'università, iniziò a frequentare un corso d'arte drammatica, e i primi passi in ambito artistico li muove proprio in piccole rappresentazioni teatrali universitarie, destreggiandosi come assistente (da leggere come factotum) e anche come acerbo commediografo. I primi premi critici li ottenne, nella prima metà degli anni Ottanta, proprio per alcuni applauditi allestimenti teatrali. Nel medesimo periodo, Minghella scrisse differenti plot per produzioni altrui, iniziando con un programma per bambini e proseguendo con la scrittura di fortunati telefilm inglesi. Questa fase televisiva, in cui deve lavorare su "commissione", gli servirà per definire meglio la sua scrittura e avvicinarsi al gradimento del

Anthony Minghella (1954-2008) vincitore dell'Oscar nel 1997 per "Il paziente inglese"

pubblico. Tornando a quel magico 1998, una preziosa particolarità, che si aggiungeva all'atteso *Il talento di Mr. Ripley*, è che gran parte della pellicola sarebbe stata girata in Italia, ricreando minuziosamente, nelle scenografie e negli umori, il belpaese della fine degli anni Cinquanta. È proprio durante lo stazionamento della produzione a Ischia che Irene Bignardi (*La Repubblica*) realizzò un'intervista istruttiva, che fa comprendere bene lo status autoriale in cui il regista inglese si barcamenava in quel momento. È un'intervista che si snoda tra piccole curiosità inerenti al film, e domande sul background personale e profes-

"Il fantasma innamorato" (1990)

"Mister Wonderful" (1993)

sionale del regista, e l'alquanto "pomposa" risposta messa in esergo, è la replica a una domanda della Bignardi che, riferendosi al desideroso cambio d'identità di Tom Ripley (Matt Damon), chiede a Minghella *"Lei chi vorrebbe essere?"*. È scontato il nome di Fellini, uno degli autori più apprezzati e omaggiati/copiati, mentre è inusuale il tirare in ballo i fratelli Taviani e Yimou. L'esternazione di Minghella andrebbe considerata solamente a livello cinefilo, perché nel suo cinema non si riscontrano recuperi stilistici desunti dalle opere dei Taviani (per inciso l'opera prediletta è *La notte di San Lorenzo*, 1982), e per quanto riguarda Zhang Yimou, ci potrebbero essere dei legami con l'eleganza della messa in scena o le descrizioni di figure femminili tanto fragili quanto coriacee. Alla fine dell'intervista, quando la Bignardi gli domanda se è contento di ricevere il Premio De Sica (onorificenza istituita da Gian Luigi Rondi nel 1975 per gli *Incontri internazionali del cinema di Sorrento*), Minghella risponde: *"Quando scrivevo commedie, sentivo di non essere in sintonia con i commediografi inglesi. Poi ho visto Visconti, De Sica, Rossellini, e ho sentito di essere vicino a quel mondo, a quella cultura. La mia ambizione di oggi è quella di fare un film che raggiunga almeno la metà della qualità di Ladri di biciclette o di Il giardino dei Finzi Contini"*. Anche in questo caso, al di là dei riscontrabili pregevoli gusti cinefili nostrani del regista, bisogna dire che Minghella, in riferimento a quello della seconda fase, ha seguito lo stile di De Sica dell'ultimo scorcio di vita registico. Sebbene il letterario *Il giardino dei Finzi Contini* fu un clamoroso successo, finanche coronato con l'Oscar come miglior pellicola straniera, è un film con una messa in scena ben curata, ma poco appassionante e profondo a livello di trama.

Minghella regista

La breve carriera cinematografica di Minghella consta di 9 regie, tra cui un episodio di un serial televisivo e un cortometraggio. *Fil rouge* che accomuna tutte le sue opere sono le storie d'amore che coinvolgono appassionatamente i personaggi, in particolare le figure femminili. Per tanto non è errato definire Minghella un efficace regista di ritratti femminili, e anche nel misogino *Il talento di Mr. Ripley* il regista abbozza, attraverso i personaggi di Marge

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

(Gwyneth Paltrow) e Meredith (Cate Blanchett), due tragiche figure femminine abbastanza bene delineate. Ufficialmente la carriera registica di Minghella inizia nel 1990, però bisogna aggiungere un'esperienza "primitiva", ovvero *A Little Like Drowining* (1978). Mediometraggio semi-amatoriale di circa 55 minuti, fu realizzato in 15 giorni. Questo primissimo

"Il paziente inglese" (1996)

lavoro si può catalogare come una di quelle giovanili prove registiche che molti futuri autori attuavano per prendere dimestichezza con il mezzo. In questa primissima prova, comunque, c'è già come protagonista una figura femminile, Leonora (Ann Gow). *Il fantasma innamorato* (*Truly, Madly, Deeply*, 1990) è il vero esordio professionale, e inizialmente la BBC voleva trasmetterlo solamente in televisione, ma valutata la buona qualità del prodotto, decise di distribuirlo nei cinema. Il titolo dato dalla distribuzione italiana, voleva far leva su un plot simile a quello del coevo *Ghost – Fantasma* (*Ghost*, 1990) di David Zucker, mentre il titolo originale cita un gioco che fanno i due protagonisti. Anche se la distribuzione italiana ha cercato di agganciarsi al mega successo di Zucker, la pellicola di Minghella si rivelò un fiasco in Italia. Il secondo lungometraggio, *Mister Wonderful* (1993), è un'altra commedia romantica di stampo minimalista, ma questa volta realizzata con capitali americani e con due attori, in quel momento, sull'onda del successo. Purtroppo questo primo approccio con gli standard americani, sebbene Minghella abbia mantenuto il proprio tocco personale, non riscuote il successo sperato, e non gli apre le porte di Hollywood. Dovendo ricominciare daccapo, Minghella ha la giusta intuizione di adattare per il grande schermo il romanzo *Il paziente inglese* (1992) di Michael Ondaatje, libro di grande successo e testo che si presta perfettamente per un adattamento cinematografico, poiché si può recuperare il grande cinema di un tempo (ampie scenografie), e allo stesso tempo raccontare un'appassionata storia d'amore minimalista. Quest'ultimo elemento, tra l'altro, rientra nelle corde di Minghella. L'autore inglese in sede di sceneggiatura esegue un notevole prosciugamento del romanzo, trattenendo solamente quegli elementi funzionali a creare il giusto pathos drammatico e sentimentale. Un adattamento definito da parte della critica come ruffiano, perché fatto volutamente per piacere alle masse, ma dall'altro lato è ineccepibile questo lavoro svolto in quella direzione, proprio perché ha dato i suoi frutti, sia per gli incassi e sia per i premi ottenuti. *Il talento di Mr. Ripley* (1999), primo "tassello" del nuovo corso cinematografico dell'autore, sebbene sia un pregevole prodotto, rivela già i prodromi delle pellicole a seguire: ineccepibile a livello registico, con anche qualche scena indimenticabile (durante il battage pubblicitario italiano, spopolava la scena di Fiorello con Jude Law e Matt Damon che cantano *Tu vuo' fa' l'americano*), e ingegnoso per alcune soluzioni psicologiche (l'accentuata omosessualità di Tom), ma alla fine dei conti è una versione troppo costruita a tavolino, fredda e metodica, a cui si aggiunge una visione dell'Italia d'antan troppo cartolinesca. Prima di realizzare il suo quinto lungometraggio, Minghella gira il cortometraggio *Play* (2000), tratto da una pièce di Samuel Beckett e facente parte del progetto *Beckett on Film* (2001), in cui 19 registi hanno trasposto, alla loro maniera, un testo a scelta del drammaturgo inglese. Il segmento di Minghella, dai toni semi-sperimentali, è quasi un ritorno alle origini, alle rappresentazioni teatrali che gli diedero i primi incensamenti critici, e Beckett fu uno di quei drammaturghi che gli portarono maggior fortuna. Con *Ritorno a Cold Mountain* (*Cold Mountain*, 2003), dopo la tiepida accoglienza del film precedente, Minghella cerca di ritornare prepotentemente ai fasti avuti con *Il paziente inglese*. Pellicola tratta dall'omonimo romanzo di Charles Frezier, come il testo di Michael Ondaatje anche questo possiede nelle proprie pagine un coacervo di elementi che possono funzionare sul grande schermo, ammaliando masse di spettatori, in particolare quelle femminili. Pellicola in costume, dal lussuoso cast e dalle sfarzose scenografie, con *Cold Mountain* Minghella cerca nuovamente di ricollegarsi al cinema kolossal dei vecchi tempi, e anche se la sua maestria registica nel forgiare ottime sequenze è confermata, quello che manca è una sincera emozione, adagiandosi a un lirismo manierista troppo hollywoodiano. Sebbene avesse ricevuto sette candidature agli Oscar (l'unica vinta andò a Renée Zellwelger), la pellicola fu un sonoro fiasco a livello mondiale. Dovendo ricominciare nuovamente, Minghella decise di ritornare alle origini con *Complicità e sospetti* (*Breaking and Entering*, 2006), ossia a una storia minimalista contemporanea su una coppia. Un ritorno a piccole storie e piccoli budget, ma nemmeno con questo lungometraggio, ritenuto troppo fasullo e lontano dalla realtà che vorrebbe descrivere, riuscì a recuperare il fasto notorio ottenuto in quel 1997-1998. L'ultima sua regia è l'episodio pilota *The No. 1 Ladies' Detective Agency* (2008), del serial omonimo. Minghella muore improvvisamente il 18 marzo 2008, per un'emorragia post operazione (un cancro alle tonsille e al collo).

Minghella produttore e sceneggiatore

"Il talento di Mr. Ripley" (1999)

"Ritorno a Cold Mountain" (2003)

"Complicità e sospetti" (2006)

Minghella è ricordato come regista/autore, ma scorrendo il suo curriculum si può vedere che ha lavorato alacremente anche in altri ambiti, come sceneggiatore e come produttore. Per quanto riguarda gli script, esclusi quelli dei suoi film, come si è scritto poco sopra, Minghella ha lavorato per progetti altrui specificamente negli anni Ottanta, e tra queste scritture ci sono le applaudite tre sceneggiature per il serial *Ispettore Morse* (*Inspector Morse*, 1987-2000). Unica sceneggiatura cinematografica realizzata per un altro autore è stata quella di *Nine* (2009) di Rob Marshall, sfarzoso musical che si rifà a *8 e ½* (1963) di Federico Fellini. Molto più interessante e lodevole, è la carriera nelle vesti di produttore, cominciata nel nuovo millennio. Le pellicole prodotte, benché realizzate da altri con alterni risultati, rientrano pienamente nel gusto narrativo di Minghella, essendo storie d'amore o racconti avvincenti in bilico tra letteratura e descrizioni sociali. Ecco la lista delle opere prodotte: *Iris – Un amore vero* (Iris, 2001) di Richard Eyre; *Heaven* (2002) di Tom Tykwer; *The Quiet American* (2002) di Phillip Noyce; *The Interpreter* (2005) di Sydney Pollack; *Catch a Fire* (2006) di Phillip Noyce; *Michael Clayton* (2006) di Tony Gilroy; *The Reader – A voce alta* (The Reader, 2008) di Stephen Daldry; *Margaret* (2011) di Kenneth Lonergan, uscito dopo ben 6 anni a causa di lunghi problemi di post-produzione.

Roberto Baldassarre

Las olvidadas. Daniela e le altre. Le dimenticate del Cinema italiano fra gli Anni Sessanta e Settanta

Valeria Consoli

Il ruolo della donna fino a tutti gli Anni Cinquanta e la prima metà degli Anni Sessanta, prima che la svolta del Sessantotto con i suoi movimenti femministi e la rivoluzione sessuale finisse col mutarne profondamente le coscienze e gli orientamenti, era rappresentato da tutta una serie di 'luoghi comuni' decretanti una sostanziale immobilità nel perpetuarsi di ruoli e funzioni, che la società patriarcale aveva a questa assegnato da tempi immemorabili.
Fino a quel momento, poco altro rimaneva per quella parte di loro – e non erano poche – che mal si adattava alla morale corrente, che le voleva essenzialmente mogli e madri, per lo più casalinghe dipendenti esclusivamente dal lavoro maritale. Una scappatoia tuttavia c'era...i Concorsi di Bellezza, soprattutto quello di Miss Italia, che per le più avvenenti rappresentava una sorta di 'fabbrica dei sogni'. Non soltanto dunque un passe – partout per la celebrità e per la ricchezza ma soprattutto la possibilità di evadere da quel non luogo, che per molte di loro la vita di provincia rappresentava, per rassicurante e tranquilla che potesse sembrare almeno all'apparenza.
Era quanto con ogni probabilità dovevano avere pensato due giovani e bellissime ragazze, nate in due località molto diverse fra loro, in Sicilia e precisamente a Catania la prima, in Toscana anzi in Versilia l'altra, allorché si erano presentate ai rispettivi concorsi cittadini per l'accesso a Miss Italia. Daniela Rocca e Stefania Sandrelli, i cui destini artistici si sarebbero ben presto incrociati nello stesso film *Divorzio all'italiana* di Pietro Germi ('61), se una sorte beffarda non le avesse successivamente divise! Mentre infatti Stefania Sandrelli sarebbe diventata ben presto una delle

Daniela Rocca (1937 - 1995)

attrici più famose nel panorama del Cinema italiano, Daniela Rocca dopo un breve momento di notorietà, arrivatale dal successo a livello internazionale del film, è stata ben presto dimenticata dai registi e dai produttori di Cinecittà ma anche e soprattutto da Pietro Germi, che era stato il grande amore della sua vita! Un tardivo omaggio di Catania e del suo Teatro Stabile l'ha voluta ricordare, alcuni anni fa, attraverso la magistrale interpretazione, che Guia Ielo ha fatto del testo 'Sabbie mobili'[1], scritto da Domenico Trischitta per l'Editrice Algra.[2]

(sul set di *Divorzio all'italiana*)
Pietro – immergiti nella fanghiglia, fingi di sprofondare, comincia a gesticolare
e urla a più posso!

(v.f.c.) – Il successo è una meteora...Nacque, soffrì e morì. Oppure ascesa e caduta.
Come dire, la vita, come essa è, e nient'altro.

(v.f.c.) – 'L'attrice Daniela Rocca è stata coinvolta ieri mattina in un incidente stradale.
Mentre tornava in Sicilia per impegni elettorali, ha perso il controllo della sua vettura,
che è uscita fuori strada.

(v.f.c.) – E' morta a 57 anni in una casa di riposo di Milo[3] l'attrice Daniela Rocca. Protagonista di uno dei migliori film di Germi, "Divorzio all'italiana" con Marcello Mastroianni e Stefania Sandrelli. Daniela Rocca passò presto nel dimenticatoio dopo alcuni film di scarso successo. Questo le aveva provocato forti turbamenti psichici e lunghi soggiorni in case di cura e manicomi' (*l'ultima frase non viene finita, perché sfumata prima*).

L'ironia della sorte aveva fatto si che Stefania Sandrelli, rivale in amore della Rocca in "Divorzio all'italiana", alcuni anni dopo sarebbe

Stefania Sandrelli (1946)

stata scelta da Antonio Pietrangeli per *Io la conoscevo bene* ('65), che ha come argomento la scalata al cinema di una giovane e bellissima ragazza di provincia, che si conclude con la drammatica fine della protagonista! Diversi anni più tardi – siamo entrati ormai negli Anni Settanta - una sorte altrettanto amara sarebbe toccata a Laura Antonelli, al secolo Laura Antonaz, originaria di Pola. Dal fisico molto sensuale su un volto pulito, diventa un autentico *sex simbol* con *Malizia* ('73) di Salvatore Samperi, in cui ha come partner il

Laura Antonelli (1941 – 2015)

giovanissimo Alessandro Momo, con cui gira successivamente *Peccato veniale* e che di lì a poco scompare tragicamente. Protagonista di alcuni film in costume ambientati agli inizi del Novecento, come *La Divina Creatura* e *L'innocente*, l'ultimo film girato da Luchino Visconti ('76) e tratto dall'omonimo romanzo di Gabriele D'Annunzio, inizia di lì a poco per lei una sorta di parabola discendente, che la vede coinvolta dapprima in un presunto traffico di stupefacenti quindi in uno sfortunato intervento di chirurgia plastica, che finisce col deturparle il volto. Ormai disfatta e pressoché irriconoscibile, muore dimenticata da tutti a Ladispoli, nel suo appartamento di due camere cucina e bagno a 74 anni!
Non ha maggior fortuna la bellissima Dalila Di Lazzaro, originaria di Udine. Dopo avere girato alcuni film come *Oh Serafina!* a fianco di Renato Pozzetto ed il drammatico *Voltati Eugenio*, la sua carriera comincia a subire alti e bassi. Tenta anche la fortuna negli Stati Uniti,

segue a pag. successiva

Dalila Di Lazzaro (1953)

1 *Il titolo allude alla scena forse più memorabile di 'Divorzio all'italiana', quella in cui il protagonista, interpretato da Marcello Mastroianni, immagina che l'odiata moglie, interpretata per l'appunto dalla Rocca, stia sprofondando nella sabbie mobili.*

2 *Domenico Trischitta, Sabbie mobili, Algra Editore, 2016, Viagrande (Catania)*

3 *Località di villeggiatura sull'Etna*

segue da pag. precedente

dove però viene a suo dire giudicata troppo *latina* per gli stereotipi dello star system hollywoodiano mentre a Cinecittà è di contro considerata un po' troppo nordica. Alla soglia dei quarant'anni, la sua vita viene nel frattempo sconvolta dalla perdita dell'unico figlio di soli

Agostina Belli (1949)

ventidue anni, mentre alcuni anni più tardi – nel '97 – mentre si trova sulla moto di un amico, la stessa Dalila è vittima di un incidente, che le procura uno stato di invalidità durato per parecchi anni.

Agli inizi degli Anni Settanta la milanese Agostina Belli, viene ingaggiata giovanissima per il film *Angeli senza Paradiso* ('70) al fianco di Albano Carrisi e di Romina Power, che era diventata nel frattempo sua compagna di vita, imperniato sull'amore infelice del musicista Franz Schubert per la contessina Anna Esterazy. Nel corso del film un episodio inquietante blocca temporaneamente le riprese. Le voci corrono e si parla di una infatuazione della bella Agostina per il cantante pugliese, culminata nel tentativo di suicidio da parte di quest'ultima, che però si affretta a smentire tutto! La sua popolarità cresce per tutti gli Anni Settanta, specie dopo la sua apparizione nel film *Profumo di donna* al fianco di Vittorio Gassmann, poi anche per lei inizia il declino come attrice, forse anche per una sua scelta di vita, che la porta lungo il sentiero della meditazione spirituale.

Lisa Gastoni (1935)

Una sorte simile è riservata a Lisa Gastoni, avente nelle vene sangue irlandese per parte di madre e che alle soglie dei trent'anni debutta nel film di Carlo Lizzani *Svegliati e uccidi* ('66), girato interamente a Milano e imperniato sulla vita del bandito Luciano Lutring, uno dei protagonisti delle cronache di *nera* dell'epoca. Lisa ha due splendidi occhi azzurri e uno sguardo che ammalia. Malgrado questo, i suoi ruoli nel Cinema di quegli anni sono in genere marginali e riconducibili essenzialmente alla sua sola avvenenza, come del resto era stato per le sue sfortunate colleghe...Las Olvidadas[4], per l'appunto le dimenticate!

Valeria Consoli

4 *Il riferimento è al film di Luis Bunuel "Los Olvidados" ('50), in spagnolo "I Dimenticati"*

Petizioni

Latina Film Commission, salviamola

Petizione #SalvaLaLatinaFilmCommission (su Change.org)

www.latinafilmcommission.it

Ken Loach, mentre ritirava la Palma d'oro al festival di Cannes lanciava il suo atto d'accusa ad un mondo sfrenato e senza regole: "Non solo un altro mondo è possibile, ma è necessario", dove bisogna combattere per avere giustizia ed equità, rispetto e dignità delle persone. E lui, che ci ha insegnato la lezione del cinema capace di raccontare, commuovere e smuovere le coscienze, oggi, con quelle parole dure e coerenti, dette a pugno chiuso, ci restituisce nuova forza per affermare la nostra battaglia per il Cinema e la Cultura come perno di sviluppo civile, le cui fondamenta sono rappresentate da Leggi e Regole che garantiscano tutti.

Autori, registi, attori, tecnici e operatori del cinema della provincia di Latina si sono riuniti in un comitato spontaneo per sollecitare la Giunta Regionale a definire fondi e dotazioni per la Film Commission di Latina e tutto il comparto audiovisivo locale, oggi in grande difficoltà.

La petizione è rivolta oltre che a Zingaretti, anche ai suoi Consiglieri della provincia di Latina Gaia Pernarella, Angelo Tripodi, Salvatore La Penna, Giuseppe Simeone ed Enrico Forte, al Ministro Dario Franceschini, alla Presidente della Commissione Cultura del Parlamento Europeo Sabine Verheyen, alle altre Film Commission non regionali, ai politici e amministratori locali, con la richiesta d'intervenire per colmare questa grave lacuna. Ma sarà diretto soprattutto al Ministro Franceschini, ricordando l'articolo nella Legge Cinema nazionale che dice: "la Film Commission" è un tramite irrinunciabile per dare ad ogni tipo di produzione audiovisiva servizi concreti, puntuali e sostegni preziosi. Avere una Film Commission locale sul proprio territorio vuol dire sfruttare e potenziare quella straordinaria ricchezza dei territori, dai panorami naturali a quelli storico-architettonici".

Il Comitato spontaneo per un sostegno Regionale alla Latina Film Commission, insieme a tutti coloro che stanno firmando la petizione, chiede che si esca dalla logica degli interventi una tantum e che si pensi ad una modalità strutturale di ordinamento politico-amministrativo per il territorio provinciale. Che si sostenga e si rafforzi la Film Commission della Provincia di Latina, competenza e patrimonio locale con il polso delle esigenze del territorio e dei suoi professionisti. Che si risolva lo squilibrio dei contributi all'audiovisivo Regionali pendenti verso Roma, penalizzando le province e le sue attività produttive. Solo così è possibile far tesoro dei talenti e delle risorse, garantire una continuità complessiva, mettere in campo una programmazione a lungo termine e, quindi, "fare sistema" tra territorio provinciale e Regione. È giunto il momento di cambiare questo inaccettabile stato di cose e di evitare il drammatico rischio di lasciare lavoratori e fruitori del cinema pontino nell'incertezza più assoluta, mentre altrove, in Italia, si creano condizioni di stabilità e sviluppo.

La strada non può che essere quella di rafforzare un consolidato sistema di rete territoriale creato dalla Latina Film Commission, sottoscritto da oltre 500 professionisti e operatori e basato sulla considerazione complessiva del comparto cinema: sviluppo e produzione cinematografica, promozione culturale e formazione, diffusione della propria identita' storica e turistica.

Aiutiamo la Latina Film Commission, fondazione non-profit, creata dalla Provincia di Latina a continuare a fornire gratuitamente i propri servizi che vanno dal sostegno economico delle imprese alla assistenza per i professionisti ed artisti locali, dall'assistenza logistica all'ottenimento dei vari permessi, dalla ricerca di location alla facilitazione nell'accesso a risorse tecniche e finanziarie locali. Ma soprattutto a garantire la qualità e delle competenze professionali di alto profilo, ed essere un ottimo strumento di marketing territoriale e volano per l'economia turistica locale.

La petizione si puo' firmare a questo link: https://www.change.org/SalvaLaLatinaFilmCommission

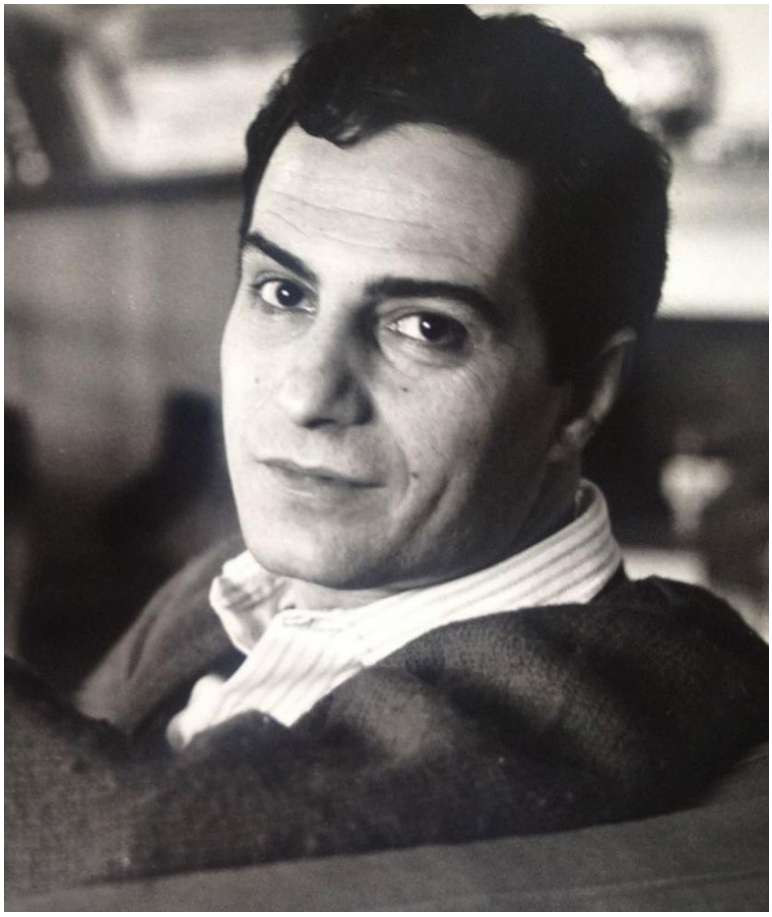
DdC

100 anni di Nino Manfredi

Nino Manfredi. La malinconica comicità di un grande attore

Fabio Massimo Penna

La ricorrenza del centenario della nascita di Nino Manfredi ha offerto alla televisione la possibilità di ripercorrere la carriera di uno dei più grandi attori italiani attraverso interviste e film memorabili. La sua eccellente vena interpretativa ha trovato la collocazione ideale in quel grande momento del cinema nostrano che è la "commedia all'italiana". Si tratta di un genere filmico che risponde ai cambiamenti della società italiana a partire dagli anni Sessanta che vengono registrati con aspra ironia e che ha i suoi alfieri in Alberto Sordi, Vittorio Gassman, Ugo Tognazzi e Nino Manfredi. Un affresco di opportunismi e creatività, inaffidabilità e capacità di adattamento portato sul grande schermo da eccezionali geni della recitazione e della comicità. Tra loro Manfredi si segnala per una via tutta sua alla commedia all'italiana. L'attore ciociaro fonda il proprio lavoro su di una recitazione per sottrazione, aliena dal gesto enfatico e dalla meccanica ripetizione esteriore di clichés, uno stile che lo porta a trovare una cifra attoriale essenziale ma di straordinaria efficacia. La sua è una comicità controllata e innervata da una potente vena melanconica. Questa capacità di unire in uno stesso momento ironia e mestizia pare rinviare a quello che Manfredi stesso reputa il modello assoluto al quale ispirarsi: Charlie Chaplin. Chiamato a dirigere *L'avventura di un soldato* per la pellicola a episodi *L'amore difficile* (1963) opta, infatti, per un ritorno al film muto con una recitazione fondata esclusivamente sui gesti e sugli sguardi. Manfredi, in questo modo, esibisce l'essenza del cinema, in particolar modo del cinema delle origini, quando al posto della parola vi era la pantomima. Nelle sue interpretazioni l'attore di Castro dei Volsci sembra sempre cercare la verità interiore del personaggio rifacendosi in questa sua ricerca alle parole di Stanislavskij: "La verità del gesto ci viene provata dalla reazione interiore che quel gesto provoca: se parallelamente al gesto nascerà dentro di noi una linea logica e coerente di sensazioni avremo imboccato la via giusta e otterremo, come risposta quasi inattesa, altri gesti perfettamente rispondenti al nostro stato d'animo" (Fausto Malcovati, *Stanislavskij. Vita, opere e metodo*, Gius. Laterza & figli editore, Roma-Bari, 1988). Al gesto Manfredi accompagna spesso una espressione straniata che mescola stupore e rabbia e che gli consente di rendere con assoluta precisione l'animo dei suoi personaggi di uomini sfruttati e umiliati che lottano per riconquistare la propria dignità. Rispetto alle figure di italiani opportunisti ed egoisti ma capaci di incredibili slanci di generosità portati sul grande schermo dagli altri mostri sacri della commedia all'italiana (Sordi, Gassman e Tognazzi) Manfredi rivolge la propria attenzione a personaggi marginali, portatori di un dramma, di un profondo dolore interiore, "Figure verso le quali il pubblico prova in genere un senso di solidarietà" (Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano contemporaneo*, Gius. Laterza & figli editore, Roma-Bari, 2007). A questa categoria si inscrivono a pieno titolo il protagonista di *Pane e cioccolata* (1974) di Franco Brusati, un operaio emigrato in Svizzera costretto a vivere in clandestinità, il portantino comunista di *C'eravamo tanto amati* (1974) di Ettore Scola, ex partigiano deluso costretto con due amici a fare il bilancio di un periodo italiano pieno di contraddizioni o l'emigrato fallito de *Il gaucho* (1964) di Dino Risi, per il quale l'approdo in Argentina è stato non l'agognato momento di riscatto sociale ma l'incontro con la povertà più nera. Le incursioni dietro la macchina da presa dell'attore di Castro dei Volsci raggiungono il loro vertice con l'ottimo *Per grazia ricevuta* (1971) del quale è anche il protagonista. Pellicola nella quale Manfredi innesta i ricordi dell'infanzia in una Ciociaria contadina profondamente cattolica, ripercorrendo l'educazione religiosa di un giovane uomo tra spiritualità e superstizione. Grande successo ottiene il suo Geppetto nello sceneggiato televisivo *Pinocchio* (1972) di Luigi Comencini tratto dal celebre romanzo di Carlo Collodi. L'attore dona all'anziano falegname un candore infantile e un'ingenuità che ne fanno una delle interpretazioni più originali del personaggio. La sua perfetta misura recitativa trova un altro vertice nell'assicuratore che arrivato in Puglia viene scambiato per il podestà di *Anni ruggenti* (1962) di Luigi Zampa, pellicola nella quale duetta alla grande con attori del calibro di Salvo Randone e Gino Cervi. Ispirato all'*Ispettore generale* di Gogol il film mette alla berlina il fascismo, evidenziando con tagliente ironia le ipocrisie e la corruzione che innervavano la vita italiana di provincia durante il ventennio. Diretto da Luigi Magni, Manfredi recita in pellicole storiche, condite da satira anticlericale, ambientate nella Roma papalina dell'Ottocento quali *Nell'anno del Signore* (1969) e *In nome del Papa re* (1977). Nella prima interpreta Pasquino, il popolano che lasciava violenti scritti antigovernativi sotto la famosa statua parlante di Pasquino mentre nella seconda è un monsignore che aiuta un rivoluzionario accusato di un attentato dinamitardo. Sul versante drammatico si deve menzionare il personaggio dell'uomo qualunque che, di fronte alla violenza dell'epoca in cui vive, decide di armarsi e difendersi da solo di *Il giocattolo* (1979) di Giuliano Montaldo, amara fotografia dell'Italia degli anni del terrorismo. L'attore tratteggia, con una recitazione misurata e rigorosa, una figura negativa che scivola pian piano nella violenza privata. Dotato di personalità eclettica, Manfredi esordisce nel mondo dello spettacolo a teatro dove recita nella compagnia Maltagliati-Gassman e al Piccolo Teatro di Milano, dove è diretto da Giorgio Strehler. Nella commedia musicale ottiene grande successo nel *Rugantino* di Garinei e Giovannini, spettacolo che viene portato in tournée negli Stati Uniti. Notevole anche la sua presenza in televisione sia negli sceneggiati che nel varietà (nel 1959 prende parte a *Canzonissima* creando il personaggio del barista ciociaro Bastiano).



Nino Manfredi (1921 - 2004)

Fabio Massimo Penna

Nino Manfredi in "Café Express" (1980) di Nanni Loy nella caricatura di Luigi Zara

Girolimoni e i mostri del populismo

Stefano Pavan

Il 22 Marzo 2021 Nino Manfredi, avrebbe compiuto 100 anni, era nato nel 1921 a Castro dei Volsci, in provincia di Frosinone.

Una carriera immensa, uno dei principali protagonisti della storia del cinema italiano, amato dal pubblico e apprezzato dalla critica. Manfredi ci ha sempre regalato un italiano diverso da quello portato in scena da Sordi. I suoi personaggi, toccavano le coscienze e, tra una risata e un sorriso, ci invogliavano a riflettere sulle scelte che la vita ci pone davanti.

Più di cento i film girati, ricordiamo: *Operazione San Gennaro, Audace colpo dei soliti ignoti, Straziami ma di baci saziami, Nell'anno del Signore, In nome del Papa re, C'eravamo tanto amati, Pane e cioccolata, Brutti, sporchi e cattivi, La mazzetta, Café Express, Per grazia ricevuta* (dove è stato anche regista e sceneggiatore).

Oggi lo voglio ricordare con un film coraggioso del regista Damiano Damiani: *Girolimoni, il mostro di Roma.*

Una storia vera, rimaneggiata nella sceneggiatura, ma che riporta alla luce un'ingiustizia terribile che partì dal criminale regime fascista fino ad arrivare alla condanna popolare "per sentito dire" che è peggio di quella di un tribunale, specialmente quando quest'ultimo ha riconosciuto l'accusato innocente.

La storia di Gino Girolimoni, un fotografo romano arrestato durante il fascismo e usato come capro espiatorio per mettere a tacere il caso di un assassino seriale di bambine. Così Gino venne dipinto con l'infamante accusa di essere il mostro/pedofilo.

Damiano Damiani, con una precisa ricostruzione degli ambienti del ventennio, insieme alla magistrale interpretazione di Nino Manfredi nei panni di Girolimoni, e con un cast di primordine ci presenta un incontenibile atto d'accusa diretto verso il delinquenziale regime fascista.

Regime, in questo caso responsabile, prima, della voluta costruzione di un errore giudiziario, e, dopo, di aver occultato le prove dell'innocenza attraverso l'imposizione, minacciosa, agli organi di stampa di un silenzio sull'errore commesso.

Il popolino, sempre pronto a cadere nelle reti del più violento populismo, non si lascia sfuggire il povero Gino che bolla come MOSTRO da lapidare. Riflettendoci, i tempi passano, ma le dinamiche sulla giustizia italiana purtroppo restano.

In una Roma fiacca e assonnata nel marzo 1924, i romani, che ancora non hanno guardato in faccia il vero volto del fascismo, stravolgeranno l'esistenza di un uomo innocente.

E Gino è un uomo innocente, quando, quasi in parallelo con l'assassinio di Giacomo Matteotti, viene volutamente associato al "mostro" che nei quartieri romani di Borgo e di Ponte, sevizia e uccide bambine. La polizia si muove disordinatamente brancolando nel buio. I quotidiani nascondono la notizia nelle pagine interne, le direttive del Ministero dell'Interno sono chiare: niente enfasi, niente fotografie. La polizia non riesce a trovare il mostro e l'immagine di Mussolini ne è danneggiata.

Si diffonde il terrore, la folla spesso si avventa su chiunque sia anche lontanamente sospettato.

C'è bisogno di *"ordine e disciplina"*, Mussolini esige un colpevole e la parola d'ordine è: *"trovare il mostro ad ogni costo"*, non si può tollerare che lo Stato venga deriso e accusato di incapacità, la tranquillità deve tornare.

Bastano un marito geloso e un brigadiere ambizioso e Gino Girolimoni, agiato fotografo, viene marchiato come l'assassino. Malgrado le prove accusatorie siano inconsistenti, il fascismo annuncia entusiasticamente di aver liberato Roma dal "mostro".

Il fascismo, consapevole dell'innocenza di Gino si serve di quest'ultimo per rinsaldare il suo pugno di ferro e decantare la sua efficienza. La stampa distruggerà la reputazione del protagonista. Eppure, date le scarse prove, la polizia dovrà riconoscere che Girolimoni è innocente, ma ormai è troppo tardi. Per tutti egli è il Mostro. La sua estraneità ai fatti delittuosi e la sua scarcerazione non contano, le sue parole meno che mai, i giornali che prima lo avevano crocifisso ora non proferiscono una riga per riabilitarlo.

Il popolo lo vuole colpevole e, malgrado sia fuori dal carcere, Girolimoni, non riuscirà a rialzarsi perché è impotente e solo dinnanzi alla violenza di un muro di populismo e ignoranza.

Manfredi ci regala un'interpretazione sublime dove anche nella disperazione e nell'abbrutimento del suo personaggio, riesce a far parlare gli sguardi senza mai cadere nella retorica.

Un film che si propone di rendere giustizia ad un uomo innocente distrutto dalla cultura del pregiudizio e del sospetto in un paese che ha perso la dignità.

Il film si può dividere sostanzialmente in due parti che combaciano rispettivamente con l'ironia e la disperazione. Lo spettatore, alla fine del lungometraggio, non può non provare un profondo senso di commiserazione nei confronti del protagonista, ormai devastato e dimenticato da una società impietosa e ingiusta.

Dettagli: La sceneggiatura scritta a più mani da Damiano Damiani, Fulvio Gicca Palli, Enrico Ribulsi ci presenta una storia vera, rimaneggiata nei dettagli in quanto il vero Mostro (nel film un giovane Gabriele Lavia che uccide una nipote in casa, un episodio inventato) nella realtà dei fatti era probabilmente un prete protestante inglese Ralph Lyonel Brydges, noto pedofilo. A trovare le sue tracce fu un abile ispettore di polizia, Giuseppe Dosi che indagò sul mostro e scagionò Girolimoni, ma venne ostacolato dai superiori, per ingerenze della chiesa Anglicana su Mussolini allora Ministro dell'interno, e chiuso in manicomio fino al 1940.

Stefano Pavan

Gino Girolimoni (1889 - 1961)

Un treno, un film # 22

L'uomo sul treno (2018)

Federico La Lonza

Se i film fossero sempre specchio della realtà, a guardare *L'uomo sul treno* lo spettatore non potrebbe che inquietarsi: perché ciò che succede a Michael McCauley, tranquillo assicuratore che vive in una cittadina a pochi chilometri da New York, sul convoglio che ogni giorno feriale prende per recarsi al lavoro a Manhattan, ha dell'inverosimile. Chi ha visto il film diretto nel 2018 da Jaume Collet-Serra, potrà opinare che con la sua curiosità il tranquillo Michael quell'incubo se l'è cercato: ma ditemi voi come si può non essere curiosi quando, marito e padre di famiglia, si è appena stati licenziati e un'interlocutrice sconosciuta ti offre un anticipo di 25.000 dollari più altri 75.000 se porterai a buon fine un compito che richiede acume e destrezza ma non pare gran che pericoloso.

Ma addentriamoci meglio nella trama. Come tantissimi altri pendolari, Michael, un ex poliziotto che lavora nel ramo assicurazioni, copre in treno quotidianamente il percorso tra Tarrytown - cittadina situata una trentina di chilometri a nord di New York - e Grand Central Terminal nel cuore della Big Apple. Un brutto giorno, recandosi al lavoro scopre d'essere appena stato licenziato; non sapendo come dirlo alla moglie, egli si consulta al telefono con l'amico Murphy, un poliziotto suo ex collega; sul treno che lo riporta a Tarrytown, mentre pensa al suo problema, viene avvicinato da Joanna, una misteriosa signora bionda, al corrente del suo passato nella polizia, che gli prospetta una sfida: su quel treno c'è una persona, il cui nome in codice è Prynne, che costituisce una minaccia per tutti gli altri passeggeri: egli reca con sé un oggetto rubato; compito di Michael sarà quello di individuarlo e piazzare nella sua borsa un localizzatore GPS che ella gli fornisce, prima che scenda al capolinea, la stazione di Cold Spring; se riuscirà in questo verrà ricompensato con la somma che abbiamo citato. Ciò detto, Joanna scende alla prossima fermata. Subito Michael pensa a uno scherzo, ma la curiosità lo spinge a recarsi nel w. c. indicatogli da lei, dove trovando davvero l'anticipo di 25.000 dollari si rende conto che la faccenda è seria.

A dispetto della necessità di guadagnare, per non farsi coinvolgere Michael tenta di lasciare il treno, ma sul marciapiede del binario una ragazza gli consegna in una busta la fede nuziale della moglie, sicché egli comprende che se rinuncerà all'incarico ciò si ritorcerà sulla sua famiglia; non osando chiamare la consorte, per cercare di salvare i suoi cari egli scrive un messaggio d'aiuto sul giornale dell'amico pendolare Walt, chiedendogli di avvisare la polizia, ma alla prossima fermata del treno riceve al cellulare una chiamata da Joanna, che gli chiede di guardare fuori: davanti ai suoi occhi, Walt viene ucciso da qualcuno che lo spinge sotto un autobus. Comprendendo d'essere strettamente tenuto d'occhio, Michael decide di cercare Prynne: e crede d'individuarlo in un giovane con cui a un certo punto litiga, e sul quale riesce a piazzare il localizzatore: quindi chiama al cellulare l'amico Murphy, che lo informa su Prynne: è un testimone scomodo che molti vorrebbero sopprimere; per salvargli la vita, egli allora corre a cercarlo: ma lo rinviene cadavere in una botola del treno; dai suoi documenti, apprende però trattarsi di un agente dell'FBI. Infatti poco dopo Joanna lo informa al telefono che Prynne non era quello, invitandolo a proseguire la ricerca se tiene alla sua famiglia. Ma qualcuno ha segnalato alla polizia il suo comportamento sospetto, e il treno viene fermato per un accertamento, costretto a nascondersi nella botola accanto al morto, egli perde i 25.000 dollari.

Alla ripresa della corsa, mancando poche fermate al capolinea, sabotando l'erogatore d'aria condizionata del treno Michael costringe i cinque passeggeri rimasti sul convoglio a rifugiarsi nell'ultima carrozza: sospetta che Prynne sia Oliver, un musicista afroamericano, ma questi è invece il killer agli ordini di Joanna e l'aggredisce: lui però riesce a ucciderlo gettandolo fuori dal finestrino. Joanna chiama Michael: se vuol salvare la sua famiglia, a questo punto dovrà fare lui il lavoro sporco. Infine quest'ultimo individua Prynne nella sedicenne Sofia: ella, che ha visto uccidere un suo cugino, urbanista del comune, ha con sé un hard-disk, che attesta corruzione e perversità di molti elementi della polizia e dei politici e amministratori comunali, destinato all'FBI che l'attende in stazione a Cold Spring. Joanna risente Michael, minacciandolo ancora per persuaderlo ad uccidere Sofia, ma lui rifiuta; azionando a distanza degli esplosivi piazzati sul convoglio, lei allora provoca il deragliamento del treno, affinché muoiano tutti coloro che sono a bordo. Coadiuvato da Sam, il capotreno, che finisce per rimetterci la vita, in una curva Michael riesce però a staccare dal

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

convoglio l'ultima carrozza: e a dispetto delle molte sbandate, essa finisce per arrestarsi senz'alcun danno per gli occupanti. Prima che il vagone venga circondato da uomini della SWAT (squadra anticrimine) e della polizia, decisi ad arrestarlo con l'accusa di terrorismo e sequestro di persone, Michael ha fatto chiudere tutti i finestrini e li ha coperti con fogli di giornale bagnati; a trattare con lui giunge Murphy: questi però si tradisce, sicché Michael comprende che è stato lui ad avere ucciso il cugino di Sofia. Nella collutazione che nasce tra loro, Michael gli strappa di dosso il cartellino identificativo elettronico, sicché pigliandolo per lui i cecchini degli SWAT gli sparano uccidendolo.

Alla fine, grazie anche alla testimonianza di Sofia, oltre a salvare la sua pelle e quella dei suoi cari, per interessamento del capitano Hawthorne, suo ex superiore nella polizia, Michael viene di nuovo assunto nel corpo col ruolo di detective. E un bel giorno, su un altro treno che torna a New York da Chicago, è proprio Michael a trovare Joanna ed arrestarla.

Coproduzione americana, francese e inglese dal titolo *The Commuter* (ovvero il pendolare), il film è stato prodotto da Andrew Roma e Alex Heineman per Studio Canal, The Picture Company ed Ombra Films, con Michael Dreyer, Juan Sola e lo stesso Collet-Serra quali produttori esecutivi; la fotografia è stata curata da Paul Cameron, il montaggio da Nicolas De Toth, la scenografia da Richard Brigland e le musiche sono di Roque Baños. Byron Willinger e Philip de Blasi hanno concepito una storia, poi sceneggiata con l'aiuto di Bryan Engle, che pur essendo ben congegnata dal punto di vista drammatico non è priva di palesi incongruenze, a tutto danno della credibilità. Ad esempio: coloro interessati a individuare ed eliminare Prynne, sapevano evidentemente che il testimone era atteso dall'FBI a Cold Spring e anche quale treno avrebbe preso, eppure ne ignoravano l'identità. Tuttavia, nel giro di poche ore hanno potuto far piazzare tranquillamente sul treno delle telecamere nascoste in ogni vagone, un carico di esposivo pronto a conflagrare ove mai fosse stato il caso (e guarda un po', la necessità si prospetterà), e un killer con l'incarico di eliminare Prynne. Inoltre: costoro hanno appena appreso da Murphy che il suo amico Michael, ex poliziotto, essendo stato licenziato potrebbe fare al caso loro, e Joanna subito si presenta da lui per proporgli di collaborare; ella scende alla fermata successiva, e alla seconda è Michael a scendere, deciso a rinunciare all'incarico: viene però avvicinato dalla ragazza che gli consegna la famosa busta con la fede nuziale. In pratica, nel corso di una decina di minuti da quando Murphy ha chiamato Joanna per farle il nome di Michael, mostrandole certo qualche sua foto e fornendole il suo numero di cellulare, coloro che vogliono sopprimere Prynne hanno già fatto in tempo a recarsi a casa dello stesso, catturare la moglie e il figlio, impossessarsi della fede nuziale di lei e percorrere alla velocità della luce la distanza che li separa da quella fermata del treno per affidare la busta a una loro incaricata affinché la consegni a Michael: siamo nel più puro surrealismo! E ancora: alla terza fermata del treno, il povero Walt viene spinto sotto un autobus: da chi? Dal killer sul treno è impossibile, perché così facendo avrebbe rischiato di restare a terra, dato che il convoglio era in procinto di ripartire. Dunque si dovrebbe arguire che in ogni stazione del percorso i 'cattivi' avessero piazzato almeno un loro killer pronto ad intervenire: sono così organizzati, eppure non conoscono l'identità di Prynne!

Michael McCauley è stato impersonato da Liam Neeson; Vera Farmiga è Joanna, *L'uomo sul treno* è stato scritto nel 2010, ma solo nel '16 le parti interessate sono giunte ad un accordo per la sua produzione, affidandone la regia a Collet-Serra, col quale sia Neeson che la Farmiga avevano già lavorato. Le riprese del film, iniziate il 25 luglio del '16, si sono concluse nel tardo autunno; sono state svolte parte in Inghilterra, nei Pinewood Studios di Buckinghamshire e nella stazione ferroviaria di Worplesdon, nel Surrey, parte negli Stati Uniti, a New York e nei luoghi del percorso ferroviario verso Cold Sping.

Presentato in anteprima a New York City l'8 gennaio 2018 e uscito nei cinema statunitensi quattro giorni dopo e il 25 gennaio in quelli italiani, distribuito dalla Eagle Pictures, *L'uomo sul treno*, che dura 105 minuti, è costato 40 milioni di dollari e ne ha incassato complessivamente 119, 9, di cui meno di un terzo negli Stati Uniti. Nei giudizi, la critica si è mostrata assai combattuta: anche a prescindere dal rilievo delle evidenti assurdità, la principale accusa mossa al regista è di aver confezionato un film troppo simile a *Non-Stop* ('14), il precedente film del regista, dove Neeson era anche qui protagonista, accanto a Julianne Moore. Lodi pressoché unanimi ha invece giustamente ricevuto la prestazione di Neeson e in generale di tutto il cast. La migliore valutazione sul film resta forse quella di Rotten Tomatoes, il sito aggregatore di recensioni, che ha affermato: «Il cast di *The Commuter* è migliore della sua sceneggiatura», aggiungendo come ciò aiuti a far sì che il film valga comunque «il prezzo di un biglietto per matinée o noleggio, se non di un biglietto a prezzo pieno».

Federico La Lonza

I dimenticati # 75

Charles de Rochefort

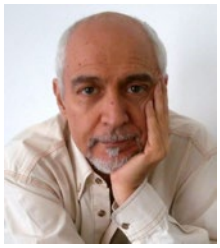

Virgilio Zanolla

Figura emblematica per capire cos'era il cinema negli anni tra l'apogeo del muto e il primo decennio sonoro, Charles de Rochefort meriterebbe più attenzione da parte degli addetti ai lavori: quasi sconosciuto in Italia, non è stato studiato neppure in Francia e Stati Uniti, paesi dove operò.

Charles d'Authier de Rochefort era nato il 7 luglio 1887 a Port Vendres, ridente località dei Pirenei Orientali affacciata sul Mediterraneo, una cinquantina di chilometri a sud-est di Perpignano e una decina a nord del confine francese con la Spagna, dal trentanovenne marchese Paul-Charles-Dominique e dalla trentatreenne Camille-Caroline-Rose-Felicité Guelfucci, d'illustre famiglia corsa: ultimogenito dopo il fratello Alexander e la sorella Marie-Marguerite. Il padre, nato in Algeria, nominato direttore della Compagnie Générale Transatlantique si trasferì ad Orano con la famiglia. Qui Charles compì gli studi. Fin da ragazzo, egli manifestò amore per la recitazione: tanto che, quando ancor minorenne la famiglia si trasferì a Parigi, lasciò un impiego come assicuratore e si fece assumere da una compagnia teatrale: ma la madre lo fece licenziare dal capocomico e lo cacciò di casa. Cominciò per lui una vita da bohémienne, di giorno insegnando sport ai rampolli dell'alta società e di sera esibendosi recitando poesie in locali come Au Lapin Agile. Finché qualcuno gli suggerì di recarsi a Vincennes, presso gli studi Pathé, a lavorare nel cinema. La paga era di soli 5 franchi al giorno, e per arrotondare Charles tornò a esibirsi in teatro, usando vari pseudonimi per non scontentare i genitori; fece anche il trapezista, il lottatore nelle fiere, e tentò l'ammissione al conservatorio. A vent'anni, benché fosse alto 183 cm., avesse un fisico atletico e fosse in ottima salute, alla visita di leva venne riformato per un'anchilosi del braccio destro, dovuta a una caduta da cavallo.

Dopo due occasioni perdute (i film *Le scandale de Monte-Carlo*, mai uscito perché il casinò monegasco l'acquistò e distrusse nel timore d'averne cattiva fama, e *Le tango rouge*, scritto e prodotto con l'amico attore Girbal, che si rivelò una perdita economica), nel 1910 cominciò a lavorare con Max Linder, una delle personalità francesi più brillanti della settima arte. Charles apparve con lui in almeno nove cortometraggi della serie Max: *Max si sposa* (Max se marie, 1911), *Max e la suocera* (Max et sa belle mère, id.), *Max boxeur par amour* (1912), *Max cocher de fiacre* (id.), *Max Linder pratique tous les sports* (id.), *Il duello di Max* (Le duel de Max, 1913), *La rivalité de Max* (id.), *Max professeur de tango* (id.) e *Max et le commissaire* ('14); ho scritto «almeno» perché come si sa, dei circa cinquecento film interpretati e spesso diretti da Linder o codiretti con Lucien Nonguet, purtroppo ne resta circa un quinto. Nelle comiche da una o due bobine Max, sano ed elegante vitaiolo, scapolo (a volte sul punto di maritarsi) o maritato (ma spesso a caccia di gonnelle, e perciò propenso a mettersi nei guai), aveva talvolta Charles come suo rivale in amore.

Charles de Rochefort con Barbara La Marr e Conway Tearle (The White Moth, 1924)

Ma egli non lavorò soltanto con Linder; nel '12 apparve in altri tre film: *La vengeance de Licinius* di Georges Denola, un 'corto' ambientato all'epoca dell'antica Roma, i cui esterni furono girati a Napoli, *La fin de Robespierre* di Albert Capellani, e *La maschera dell'orrore* (Le masque d'horreur) di Abel Gance, un horror di 93 minuti dove apparve con Édouard de Max, Florelle (Odette Rousseau), Mathilde Thizeau e Jean Toulot: la storia d'uno scultore che crea un'orrenda maschera con cui si compiace di studiarsi allo specchio.

A interrompere la sua carriera nel cinema pensò lo scoppio della prima guerra mondiale. Benché riformato, Charles volle a ogni costo arruolarsi: nel novembre '14 venne ritenuto idoneo al servizio attivo dal comitato di revisione del dipartimento della Senna; poche settimane dopo, al fronte, suo fratello perse la vita. Incorporato in fanteria, nel marzo '15 Charles fu assegnato al 166° reggimento e inviato sulla linea del fuoco. Coraggioso, disciplinato, rispettato e capace d'imporsi, in pochi mesi egli fu nominato caporale, poi sergente. Combatté a Verdun, e in quell'autentico macello umano, citato all'ordine della brigata per l'attitudine al fuoco, venne decorato con la Croix de Guerre, e nel marzo '16 nominato sottotenente. Ma il 5 settembre di quell'anno, nella cruciale battaglia della Somme, ferito, durante l'attacco a Vermandovillers fu catturato dai tedeschi; tentò la fuga e venne rinchiuso nel campo di Gütersloh in Renania, una cinquantina di chilometri a nord-est di Dortmund; fingendosi folle fu internato in un sanatorio svizzero. Il suo rimpatrio avvenne alla fine del '18; nel marzo '19, dopo oltre quattro anni, finalmente Charles venne smobilitato.

Nel frattempo, s'era sposato con Thérèse Forgerot, che nel '22 gli dette la figlia Eliane. E aveva ripreso a lavorare nel cinema, stavolta in ruoli di rilievo. Jean Durand lo volle partner di Jacqueline Forzane nel serial in dodici episodi *Imperia* ('20), girato a Nizza, che gli recò una certa popolarità. Apparve quindi in *Fille du peuple* di Camille de Morlhon (id.), nel drammatico *Marthe* di Gaston Roudès (id.), con Paulette Duval; poi l'attore, regista e produttore Léonce Perret, che realizzava in Francia film per il mercato statunitense, lo volle nella parte del giudice in *The Empire of Diamonds*, girato quell'anno in Costa Azzurra, a Parigi, Londra, New York e a bordo d'un transatlantico. Per Charles fu il primo indiretto approccio col cinema americano.

Nel '21 fu il protagonista di Renaud ne *Le roi de Camargue* di André Hugon, accanto ad Elmire Vautier, e Georges de Margemont nel drammatico *Gigolette* d'Henri Pouctal. Nel '22 apparve nel serial in sei episodi *L'empereur des pauvres* di André Antoine e René Leprince, poi ne *L'homme qui pleure* di Louis d'Hee e Louis de Verande, e ne *L'Arlésienne* di Antoine; ne *Le diamant noir* di Hugon, in due episodi, ebbe una parte di fianco, e nel successivo *Nôtre-Dame d'Amour* di Hugon, altro film ambientato in Camargue, fu Pastorel, mentre in *The Spanish Jade* di John Stuart Robertson, pellicola d'avventura di produzione inglese girata in Spagna tra Madrid e l'Andalusia, vestì i panni dell'antagonista Esteban, un giocatore d'azzardo che finirà ucciso dal suo stesso pugnale. Questi film accrebbero ulteriormente la sua fama.

Come attore, il '23 fu l'anno di suo maggior impiego, giacché apparve in ben otto film. Ad Hollywood, quando Rodolfo Valentino lasciò la Famous Players-Lasky per la United Artists, per rimpiazzarlo il produttore Jesse Lasky non volle ricorrere ai suoi pallidi imitatori: qualcuno del suo staff aveva visto *The Spanish Jade*, apprezzando la prova di Charles, il quale, in un ruolo un po' canagliesco, pur fisicamente lontano dal tipo dell'"amante latino', oltre alla prestanza aveva mostrato indubbie doti di

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

fascino; cosicché, il nostro attore fu ingaggiato dalla Famous Players (futura Paramount) con un contratto da 250 dollari a settimana: dové però cancellare due dei tre film che aveva in programma in Italia per la Cines. Apparve ne *La faute des autres* di Jacques Olivier, e in soli otto giorni interpretò a Roma *La signora col nastro di velluto* (La dame au ruban de velours) di Giuseppe Guarino, a fianco di Arlette Marchal e Gina Manès; dove la permanenza sotto con le forti luci degli studi gli procurò una temporanea cecità. Si riprese durante la traversata atlantica a bordo del "France" che lo portò in America.

"The Marriage Maker" con Agnes Ayres

Si pensò inizialmente di proporlo in ruoli esotici, da simpatico ribaldo. Egli esordì da protagonista, come Charles De Roche, ne *Il minareto in fiamme* (Law of the Lawless) di Victor Fleming, accanto a Dorothy Dalton. Nella trama, era il capo zingaro Costa, che acquistava in un mercato la bella tartara Sahande, fidanzata con Sender (Theodore Kosloff); quest'ultimo, sfidato da lui, lo fa imprigionare in una torre: quand'essa prende fuoco, tuttavia, Sahande capisce di amare Costa e corre in suo aiuto. Molto pubblicizzato, il film (che durava 70 minuti, e del quale purtroppo non rimane copia) ebbe buona accoglienza, non tale però da soddisfare in pieno le aspettative di Lasky.

Charles de Rochefort e Gloria Swanson (Madame Sans-Gene, 1925)

Charles prese poi parte a *La vampa* (The Cheat) di George Fitzmaurice, con Pola Negri, dove impersonava un falso principe indiano. In *Una catena d'oro* (The Marriage Maker) di William Cecil DeMille, accanto ad Agnes Ayres, Jack Holt e Mary Astor, interpretò per la prima volta un personaggio del tutto positivo, il fauno Sylvani. Il fastoso *I dieci comandamenti* (The Ten Commandments) di Cecil Blount DeMille, fratello minore di William, segnò l'apice della sua carriera cinematografica: qui, nel prologo biblico disegnò il ruolo del temibile faraone Ramses II, affiancato da interpreti quali Julia Faye, Theodore Roberts, Estelle Taylor, la Ayres, e nella parte moderna, Rod La Roque, Nita Naldi, Richard Dix e Leatrice Joy. Apparve poi quale se stesso in *Hollywood*, un lungometraggio di James Cruze dove molti attori e registi si prestarono come lui a dei *cameos*, e nel ruolo dell'apache Fernand fu protagonista con Pola Negri, Huntley Gordon e Adolphe Menjou in *Nell'ombra di Parigi* (Shadow of Paris) di Herbert Brenon.

Nel '24, per la Universal Pictures, interpretò Pierre Dupont nel drammatico e sentimentale *Love and Glory* di Rupert Julian, accanto a Wallace MacDonald e Madge Bellamy: un'altra pellicola della quale al presente non si conosce copia; fu poi il ballerino Gonzalo Montrez in *The White Moth* di Maurice Tourneur, con Barbara La Marr e Ben Lyon.

Charles de Rochefort come Ramses II (The ten commandments, 1923)

Nel '25 Charles tornò in Francia, dove per la Paramount interpretò il suo ultimo ruolo di rilievo, quello del soldato eppoi maresciallo francese François Joseph Lefebvre, innamorato e riamato dalla protagonista, in *Madame Sans-Gêne* del vecchio amico Perret. Interamente girato lì, con un cast che includeva Gloria Swanson (nelle vesti della lavandaia eppoi duchessa Catherine Hubscher detta Madame Sans-Gêne), Émile Drain, Suzanne Bianchetti, Arlette Marchal, Renée Heribel e un giovanissimo Pierre Brasseur, il film costò circa 700.000 dollari e venne girato larga parte in palazzi dove aveva abitato Napoleone, resi disponibili dal governo francese. Anche questa pellicola, che pure ebbe gran risonanza, tranne pochi spezzoni viene purtroppo considerata perduta. Sempre in Francia, fu poi il clown ne *La principessa e il clown* (La princesse aux clowns) di Hugon, con Huguette Duflos e Magda Roche, film del quale curò anche il montaggio.

Dopo d'allora, Charles non ebbe molt'altre occasioni come attore. La gloriosa era del muto era ormai al crepuscolo: consapevole di ciò, egli decise saggiamente di tirare i remi in barca. Dopo qualche anno trascorso tra Stati

Charles de Rochefort (Love and Glory, 1924)

Uniti e Francia, facendo soprattutto l'impresario (nel '29, nel crollo della borsa di Wall Street, perse ben 29 milioni di dollari), tornò definitivamente in patria; rimase nel cinema, assumendo l'incarico di curare le versioni europee di alcuni film della Paramount nell'attrezzato studio di Saint-Maurice: iniziò occupandosi delle versioni in lingua francese e rumena di *Paramount on Parade*, e nel '31 curò la versione italiana, *Televisione*, del film *Magie moderne* di Dimitrj Buchowetzi. Tra il '29 e il '31 diresse però anche alcuni film suoi, shorts, mediometraggi e due lungometraggi, nei quali ebbe il merito di lanciare un'attrice come Odette Joyeux. *La croix du Sud* di Hugon ('32), film che venne girato per larga parte nell'amata Algeria, fu il suo ultimo impegno sul set, stavolta come attore. In quel periodo, per questioni di cachet Charles commise l'errore di rifiutare la parte del commissario Maigret in un film offertagli da Jean Renoir. Nel '36 tornò al suo primo amore, il palcoscenico, assumendo la direzione del teatro parigino Albert-I^{er}, al 64 di rue du Rocher, che ribattezzò dandogli il proprio nome. Per esso scrisse dei testi (sotto lo pseudonimo di Chas D. Strongtone), ne curò la regia e li interpretò. Frattanto aveva divorziato e s'era risposato con l'attrice comica Mary Grant. Nel '39, allo scoppio della nuova guerra, fu mobilitato e promosso capitano di riserva; l'anno dopo, al fronte, venne ferito. Sotto l'occupazione tedesca, in collaborazione col giornalista Pierre Andreu scrisse e pubblicò una raccolta di ricordi, *Le Film de mes souvenirs, secrets de vedettes* (Parigi, Société Parisienne, 1943). Arrestato e internato per sospetto antigermanismo, venne liberato grazie all'interessamento dell'attrice Michèle Alfa, all'epoca amante d'un nipote di Goebbels. Charles morì a Parigi il 31 gennaio 1952, all'età di sessantaquattro anni. La moglie assunse la direzione del suo teatro, che mantenne fino alla morte, nel '71; oggi esso è intitolato al commediografo Tristan Bernard.

Virgilio Zanolla

La memoria di ieri e di oggi: articoli ritrovati. Rinascita n. 25 - pag. 25-26 -ottobre 1962

Un individualista in crisi

Solo sotto le stelle

Mino Argentieri

Il *cow boy* è una figura mitica della cinematografia americana. Migliaia di film, realizzati dai tempi di Thomas Ince ai giorni nostri, ne hanno tessuto l'elogio o decantato tutte le virtù possibili o immaginabili. La stessa parola *cow boy* ha assunto un fascino, che seduce adulti e bambini e pochi punti ha in comune con la ben diversa evidenza dei fatti. Privato dell'alone leggendario attribuitogli dal cinema, il *cow boy* rimane quello che è: un guardiano di mandrie, il quale trascorre le sue giornate inchiodato alla sella e afflitto da incombenze tutt'altro che entusiasmanti. Nondimeno la letteratura popolare, il folklore, i fumetti e il cinematografo ne hanno fatto una sorta di cavaliere errante nelle immense distese della prateria, un «giusto» per antonomasia, un generoso o temerario paladino delle cause più nobili, il simbolo dell'America pionieristica e avventurosa. Che poi questo emblema travisi persino i dati elementari della cronaca, poco importa ai fabbricanti di miti, propensi a ingigantire e gonfiare la dimensione degli avvenimenti. A cominciare dal rispetto dell'iconografia dell'epoca, il tradimento viene consumato secondo le antiche regole della celebrazione.

Chi ha visto in TV l'interessantissimo documentario *II vero West*, allestito sulla scorta di preziose testimonianze fotografiche, non ha tardato a rendersi conto che Hollywood, nel cantare l'epopea dell'Ovest selvaggio e tumultuoso, è ricorsa alle note più false e orecchiabili. Malgrado l'esauriente impiego di trovate pirotecniche e di rudimentali complicazioni psicologiche, il tessuto dei *western* hollywoodiani resta ancorato a un inestirpabile ed endemico infantilismo, appena corretto dalla preoccupazione di esaltare l'individualismo più esasperato, negando i valori propri della socialità. Per questa ragione spesso diffidiamo nei confronti dei film *western*, anche se, diversamente da altri, non ci lasciamo colpire dalla carica di violenza in essi contenuta e dosata con intendimenti che a volte rasentano gli estremi lembi del sadismo. Ciò nonostante non v'è dubbio che, a prescindere dai ragguardevoli risultati artistici conseguiti in taluni casi, il filone più caratteristico della cinematografia americana offre parecchi spunti a un esame di tipo sociologico, che contempli gli strumenti della cultura di massa, i metodi di volgarizzazione della storia nazionale, nonché le matrici ideali di un sistema sociale che, nelle sue manifestazioni sovrastrutturali, si ostina a incensare la potenziale positività dell'iniziativa privata e a proporre un modello di eroismo fondato sulla eccezionalità dei singoli. Su questa falsariga, le varianti apportate nel corso di mezzo secolo al fine di ringiovanire schemi esausti e consunti, nulla hanno tolto o aggiunto alla nervatura ideologica di film, che riflettono — al livello della retorica — i miti individualistici di una società, il cui ordinamento si basa, per contrasto, sulla dittatura dei monopoli e sull'atomismo delle masse ridotte al rango di consumatori.

Se osservato sotto questo profilo, un film come *Solo sotto le stelle* di David Miller si rivela di notevole interesse poiché, in chiave di accorata nostalgia e di polemica, quei miti si prefigge di sottoporre a un vaglio severo e, per alcuni versi, di sconvolgerli. Volendo etichettarlo, lo classificheremo un *western* contemporaneo, non solo e non tanto perché l'azione è ambientata nel '62 ma in quanto il film materializza se non una problematica, per lo meno sentimenti e umori (tipicamente americani) di una sconcertante modernità. Domina la pellicola un *cow boy*, Jack, dalle caratteristiche abbastanza inconsuete. Egli deriva, alla lontana, dalla tradizione delle anime vagabonde del *Far West* ma, a differenza dei suoi predecessori, non serve la causa della proprietà privata. I suoi muscoli li adopera esclusivamente per guadagnarsi il pane, lavorando ora in questa ora in quella fattoria, ma mai li mette al servizio della difesa dei beni, insidiati dai fuorilegge e dai violatori dei patrimoni altrui. Contrariamente ai suoi avi, non opera per consolidare la proprietà privata, ma con la sua condotta la nega. Rispetto al *cliché* classico del *cow-boy* pistolero vanta un amore sconfinato per la libertà, che costituisce la più assoluta negazione di ogni egoismo e di ogni limite posto all'uomo. Pertanto odia i recinti di filo spinato che suddividono la terra in appezzamenti, più o meno vasti; allo stesso modo di come detesta la nozione di frontiera applicata alle nazioni e alla fratellanza dei popoli. Nel contatto quotidiano con la natura, nella possibilità di spostarsi continuamente, senza avere una meta fissa, trae alimento per una esistenza randagia, che rifugge dagli stabili vincoli della casa e della famiglia.

Jack, in sintesi, è una specie di bohémien proletario, una sorta di anarchiste della pianura, una pianta anacronisticamente sbocciata in un mondo organizzato e retto da leggi implacabili. Un suo caro amico, Paul, che scrive romanzi, è stato rinchiuso in prigione per avere assistito alcuni immigrati clandestini. Jack desidera aiutarlo a fuggire di prigione e, pur di recargli la sua solidarietà, si fa arrestare. In carcere, un guardiano crudele lo prende di mira: si tratta di un vero fascista che riversa il suo odio su Paul, che ha il torto di essere un intellettuale, e su Jack che non sopporta le prepotenze e le angherie. Invano Jack tenta di convincere il compagno a seguirlo: Paul non ama il rischio, è deciso a scontare la pena e a integrarsi nel sistema cui in precedenza si opponeva. Sua moglie e suo figlio l'attendono e sognano una vita normale e tranquilla. Scappato dal penitenziario, Jack attira su di sé le attenzioni degli organi di vigilanza statale: ormai è un evaso e alla polizia spetterà catturarlo. Sulle piste dell'inseguimento scende uno

segue a pag. successiva

Problemi della cultura 27 ottobre 1962 pag. 25 Rinascita

Umberto Cerroni

"Solo sotto le stelle"

Un individualista in crisi

Rinascita pag. 26 27 ottobre 1962 Problemi della cultura

Mino Argentieri

L'associazione radioteleabbonati ricevuta dai dirigenti dell'ente

Gli utenti intervengono sui programmi RAI-TV

Ivano Cipriani

Editori Riuniti Nuova biblioteca di cultura

Tendenze del capitalismo italiano

Le prime analisi globali delle strutture politico-economiche italiane

Atti del Convegno dell'Istituto Gramsci (Roma, 23-25 marzo 1962)

2 volumi, pagine 1260 lire 5.500

Editori Riuniti - Roma

segue da pag. precedente

sceriffo, che è una trasposizione aggiornata del victorughiano Javert. Un Javert acutamente tratteggiato da Trumbo nella fattispecie dello sbirro instancabile, che nasconde una tenacia da mastino sotto la molle crosta di una sonnolenta bonarietà. E' questi un poliziotto annoiato, flemmatico, incallito masticatore di *chewing gum*, sepolto nel mare della burocrazia e degli incartamenti, osservatore — per disperazione — di piccoli atti abitudinari, e benché non si atteggi a S. Giorgio della giustizia, pronto a escogitare stratagemmi per impadronirsi del fuggitivo. Fra Jack e lo sceriffo si disputa una partita emozionante, che il film descrive con ricchezza di soluzioni spettacolari e con pennellate le quali non si esauriscono in una ricerca gratuita dell'emozione. Da una parte v'è Jack, che incarna un ideale di libertà; dall'altra, v'è un uomo d'ordine, che si propone di riportare l'evaso in un luogo in cui si offende e mortifica la dignità degli esseri umani. Jack avrà la meglio sullo sceriffo, ma durante una notte di pioggia, quando si sente al sicuro, un camion lo investe insieme con il suo inseparabile cavallo. Lo sceriffo lo raggiunge, lo scruta da capo a fondo, lo fissa negli occhi gonfi di lacrime, lo interroga con lo sguardo nel silenzio di una straziante agonia, e rinuncia a identificarlo, dichiarando: «Non posso dire se è lui l'individuo che cerchiamo. Non l'ho mai visto da vicino».

Questa la trama trasparente e i termini di conflitto rilevabili in un racconto che un regista di scarso prestigio, David Miller, ha diretto con inconsueto vigore e Dalton Trumbo ha sceneggiato sforzandosi di renderlo corposo e significante. Motivi vecchi e nuovi della tematica *western* coesistono in una vicenda che ha una netta evidenza allegorica. Al passato, se si preferisce alla convenzione, appartiene la marcatura romantica del personaggio di Jack, ritagliato a uso e consumo di Kirk Douglas, attore che ama esibirsi in ruoli di ribelli, si tratti di guidare alla rivolta un esercito di schiavi contro il potente impero romano *(Spartacus)*, oppure l'insorgere di fronte alle assurdità e ai crimini del militarismo *(Orizzonti di gloria)*. Al passato appartiene quel tanto di enfatico e teatrale che accompagna sempre la venerazione dei gesti clamorosi e risonanti nonché l'associazione della idea di libertà a quella di natura. Al presente tuttavia, va ricondotto lo struggimento di un personaggio, che si rifiuta di accettare l'ordine borghese e a questo si oppone con la forza della sua sacrosanta eppur inutile protesta solitaria. Non occorrono lumi speciali per riconoscere nell'alternativa suggerita una via senza uscite, del resto simboleggiata dall'immagine, introdotta all'inizio del film e ripresa nell'epilogo di Jack che, con il suo destriero, fatica ad attraversare una strada solcata da automobili sfreccianti. Diremmo anzi che, nella fedeltà ai propri convincimenti libertari, Jack ha qualcosa di disumano che lo porta al limite massimo dell'astrazione e lo apparenta a un inguaribile e patetico Don Chisciotte del XX secolo; e se è pur vero che il suo concetto di libertà è vago e incorporeo, non tralasceremo di additare l'ombra di amarezza che vela il volto del protagonista e la simpatia che gli autori del film nutrono per lui e sollecitano a suo favore. A ogni modo, comunque lo si giudichi sul terreno dell'esito artistico e della poetica *western*, attraverso le cadenze anarcoidi della narrazione, il personaggio di Jack rientra nei tracciati dell'individualismo, costante del cinema americano. Un individualismo in crisi, malato, sofferto, che ha perso le unghie, la rapace aggressività propria della fase espansiva del capitalismo e non trova altro rimedio alla sua insoddisfazione che in una impossibile fuga dalle strettoie del tempo e della storia. Di questa fuga Dalton Trumbo ci mostra gli aspetti utopistici e velleitari, anche se nella tragedia raffigurata parteggia, sino alla fine, per un eroe destinato a perire. Ma nel connubio di partecipazione sentimentale e di atteggiamento critico verso il personaggio di Jack, Trumbo riesce a darci la dolente misura di un dramma che non risparmia i settori di una cultura, la quale si sforza di credere nella democrazia benché le circostanze la inducano a un pessimismo profondo. Di qui semmai quel senso di impotenza che emerge frequentemente dai migliori e più stimolanti film americani e investe l'area di una intellettualità smarritasi nell'approccio con il marxismo e impossibilitata, per la sua fondamentale onestà, a lasciarsi riassorbire dalla *élite* al potere; ma di qui anche un travaglio sincero, una inquietudine che sono pur sempre segni di vita in un cimitero di elefanti e occasioni — sovente felici — per guardarsi allo specchio c confessare la propria rabbia.

Rinascita

Settimanale diretto da Palmiro Togliatti

N. 25 (nuova serie) anno 19 — Sabato 27 ottobre 1962 — Lire cento

Problemi dei giovani

Articolo di Palmiro Togliatti per il XVII Congresso della FGCI

pag. 3

Sommario

La nuova legge sulle città pag. 7

pag. 27 *Il "Diario" di Cesare Zavattini*

Nei documenti

Il discorso di Terracini al Congresso di Livorno del PSI (1921)

Per la libertà di Cuba!

Per la pace!

Contro l'imperialismo aggressore!

Mino Argentieri

Esce Bianco e Nero n. 599

È dedicato a Mariangela Melato il numero 599 di "Bianco e Nero", la rivista del Centro Sperimentale di Cinematografia.

Lunedì 19 aprile, il numero è stato presentato in diretta streaming dalla Casa del Cinema di Roma dal direttore della rivista Felice Laudadio assieme ad Anna Melato, Lidia Ravera e Renzo Arbore.

La rivista "Bianco e Nero", diretta da Felice Laudadio e pubblicata dal Centro Sperimentale di Cinematografia e da Edizioni Sabinae, ricorda Mariangela Melato, la grande attrice che nel 2021 avrebbe compiuto 80 anni. Il numero è curato dal giornalista del "Corriere della Sera" Maurizio Porro, e contiene saggi sull'attività teatrale, cinematografica e televisiva di Mariangela Melato. È inoltre ricco di testimonianze di grandi artisti che hanno lavorato con lei, da Renzo Arbore alla sorella Anna Melato, fino a Giancarlo Giannini, Gabriele Lavia, Ottavia Piccolo, Paola Gassman, Galatea Ranzi, Toni Servillo, Lidia Ravera, Pupi Avati, Massimo Ranieri e tantissimi altri.

"Bianco e Nero" si avvia a tagliare un traguardo molto prestigioso, il numero 600, che uscirà in primavera. Sarà dedicato a un tema al tempo stesso antico e attualissimo, il rapporto fra cinema e Medioevo: si pensa immediatamente a *L'armata Brancaleone* o ai film sui capitani di ventura, ma l'immaginario medievale è centrale anche nel cinema e nelle serie del XXI secolo, da *Il signore degli anelli* al *Trono di spade*.

Il numero è curato dal massimo medievalista italiano, Franco Cardini.

Presentazione in diretta web live streaming del nuovo numero di "Bianco e Nero", dedicato a Mariangela Melato
www.fondazionecsc.it

Bianco e nero digitalizzato dal 1937 al 2002
https://www.fondazionecsc.it/pubblicazione/bianco-e-nero-1937/

La memoria di ieri e di oggi: articoli ritrovati. Rinascita n. 10 - pag. 452 - 453 Ottobre 1949

Il convegno cinematografico di Perugia

Umberto Barbaro

Il Convegno cinematografico tenutosi a Perugia, dal 24 al 28 settembre, è stato concordemente criticato dalla stampa di destra: si è detto che esso ha mantenuto i risultati che era lecito attendersene, perché, sebbene inizialmente promosso da cineasti di diverse tendenze, strada facendo ha preso un carattere spiccatamente di sinistra.

Ora che il Convegno abbia preso un carattere spiccatamente di sinistra è un fatto che nessuno si sogna di negare. Ed è un fatto che avrebbe potuto indurre a qualche riflessione: avrebbe potuto, partendo dai più semplici e immediati interrogativi — perché i «destri» si sono *squagliati* all'ultimo momento? e perché quelli di loro che hanno partecipato al Convegno non hanno preso la parola? — porre più vasti e più interessanti problemi.

I tempi in cui la classe dominante è solidamente al potere e produttiva, cioè in grado di sviluppare fino in fondo le forze attive della produzione, l'ideologia che ne deriva organizza, regolamenta, celebra ed esalta i corrispondenti rapporti di produzione: la cultura è allora una espressione organica della società e della struttura che ne è la base. Ma quando la base è fradicia e franante — come oggi — «precipita, con essa, tutta l'enorme sovrastruttura» (Marx). Tutta la vecchia cultura entra in stato di crisi e, come oggi: ogni fatto moralmente, culturalmente e artisticamente valido viene a prendere un carattere spiccatamente di sinistra. Se in Italia si producono dei buoni film, essi, anche indipendentemente da una precisa volontà degli autori, vengono a prendere un carattere spiccatamente di sinistra; se si esalta comunque la pace, questo fatto viene a prendere immediatamente un carattere di sinistra o addirittura sovversivo.

Data la situazione attuale dunque che il convegno di Perugia abbia avuto riconosciutamente un carattere di sinistra è soltanto una riprova della sua importanza, della sua validità come fatto di cultura. Perché cultura significa «adozione franca ed aperta del punto di vista di un determinato gruppo sociale» (Lenin).

L'assenza dei rappresentanti di una cinematografia e di una cultura che non fosse di sinistra, l'assenza di contraddittorio di quelli che erano presenti autorizzano infatti questa conclusione: nessuna idea sana, nessuna teoria coerente, nessun gusto giustificabile nel mondo del cinema come arte, che non possa definirsi di sinistra. Qui è il significato e la ragione delle prudenti assenze e dei prudentissimi silenzi dei cineasti reazionari. Questa è la prima solennissima lezione di questo Convegno.

E, del resto, non l'ha detto perfino Benedetto Croce, quando punzecchiava il fascismo, che in tempi di reazione la sola cultura valida è quella all'opposizione?

Una riprova di tutto ciò se ne può avere leggendo la stampa governativa e clericale che ha cercato di svalutare i lavori del Convegno. Con quali argomenti? Dichiarandolo un Convegno di tendenza, una specie di comizio politico, nel quale la voce più autorevole, quella di Pudovkin, avrebbe perduto ogni persuasività, perché non più voce indipendente, perché fattasi ormai paladina di una idea.

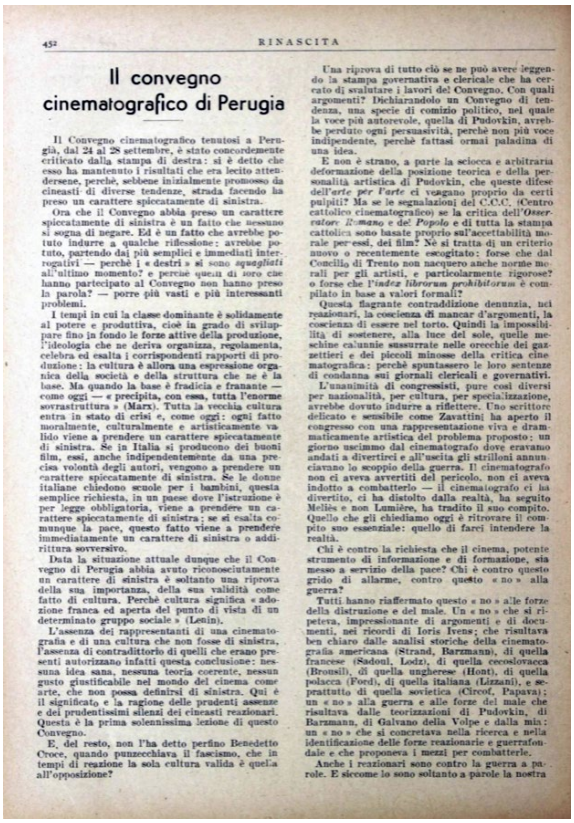
E non è strano, a parte la sciocca e arbitraria deformazione della posizione teorica e della personalità artistica di Pudovkin, che queste difese *dell'arte per l'arte* ci vengano proprio da certi pulpiti? Ma se le segnalazioni del C.C.C. (Centro cattolico cinematografico) se la critica dell'*Osservatore Romano* e del *Popolo* e di tutta la stampa cattolica sono basate proprio sull'accettabilità morale per essi, dei film? Né si tratta di un criterio nuovo o recentemente escogitato: forse che dal Concilio di Trento non nacquero anche norme morali per gli artisti, e particolarmente rigorose? O forse che *l'index librorum prohibitorum* è compilato in base a valori formali?

Questa flagrante contraddizione denunzia, nei reazionari, la coscienza di mancar d'argomenti, la coscienza di essere nel torto. Quindi la impossibilità di sostenere, alla luce del sole, quelle meschine calunnie sussurrate nelle orecchie dei gazzettieri e dei piccoli minosse della critica cinematografica: perché spuntassero le loro sentenze di condanna sui giornali clericali e governativi.

L'unanimità di congressisti, pure così diversi per nazionalità, per cultura, per specializzazione, avrebbe dovuto indurre a riflettere. Uno scrittore delicato e sensibile come Zavattini ha aperto il congresso con una rappresentazione viva e drammaticamente artistica del problema proposto; un giorno uscimmo dal cinematografo dove eravamo andati a divertirci e all'uscita gli strilloni annunciavano lo scoppio della guerra. Il cinematografo non ci aveva avvertiti del pericolo, non ci aveva indotto a combatterlo — il cinematografo ci ha divertito, ci ha distolto dalla realtà, ha seguito Meliès e non Lumière, ha tradito il suo compito. Quello che gli chiediamo oggi è ritrovare il compito suo essenziale: quello di farci intendere la realtà.

Chi è contro la richiesta che il cinema, potente strumento di informazione e di formazione, sia messo a servizio della pace? Chi è contro questo grido di allarme, contro

segue a pag. successiva



452 RINASCITA

Il convegno cinematografico di Perugia

Il Convegno cinematografico tenutosi a Perugia, dal 24 al 28 settembre, è stato concordemente criticato dalla stampa di destra: si è detto che esso ha mantenuto i risultati che era lecito attendersene, perché, sebbene inizialmente promosso da cineasti di diverse tendenze, strada facendo ha preso un carattere spiccatamente di sinistra.

Ora che il Convegno abbia preso un carattere spiccatamente di sinistra è un fatto che nessuno si sogna di negare. Ed è un fatto che avrebbe potuto indurre a qualche riflessione: avrebbe potuto, partendo dai più semplici e immediati interrogativi — perché i «destri» si sono squagliati all'ultimo momento? e perché quelli di loro che hanno partecipato al Convegno non hanno preso la parola? — porre più vasti e più interessanti problemi.

I tempi in cui la classe dominante è solidamente al potere e produttiva, cioè in grado di sviluppare fino in fondo le forze attive della produzione, l'ideologia che ne deriva organizza, regolamenta, celebra ed esalta i corrispondenti rapporti di produzione: la cultura è allora una espressione organica della società e della struttura che ne è la base. Ma quando la base è fradicia e franante — come oggi — «precipita, con essa, tutta l'enorme sovrastruttura» (Marx). Tutta la vecchia cultura entra in stato di crisi e, come oggi: ogni fatto moralmente, culturalmente e artisticamente valido viene a prendere un carattere spiccatamente di sinistra. Se in Italia si producono dei buoni film, essi, anche indipendentemente da una precisa volontà degli autori, vengono a prendere un carattere spiccatamente di sinistra. Se le donne italiane chiedono scuole per i bambini, questa semplice richiesta, in un paese dove l'istruzione è per legge obbligatoria, viene a prendere un carattere spiccatamente di sinistra; se si esalta comunque la pace, questo fatto viene a prendere immediatamente un carattere di sinistra o addirittura sovversivo.

Data la situazione attuale dunque che il Convegno di Perugia abbia avuto riconosciutamente un carattere di sinistra è soltanto una riprova della sua importanza, della sua validità come fatto di cultura. Perché cultura significa «adozione franca ed aperta del punto di vista di un determinato gruppo sociale» (Lenin).

L'assenza dei rappresentanti di una cinematografia e di una cultura che non fosse di sinistra, l'assenza di contraddittorio di quelli che erano presenti autorizzano infatti questa conclusione: nessuna idea sana, nessuna teoria coerente, nessun gusto giustificabile nel mondo del cinema come arte, che non possa definirsi di sinistra. Qui è il significato e la ragione delle prudenti assenze e dei prudentissimi silenzi dei cineasti reazionari. Questa è la prima solennissima lezione di questo Convegno.

E, del resto, non l'ha detto perfino Benedetto Croce, quando punzecchiava il fascismo, che in tempi di reazione la sola cultura valida è quella all'opposizione?

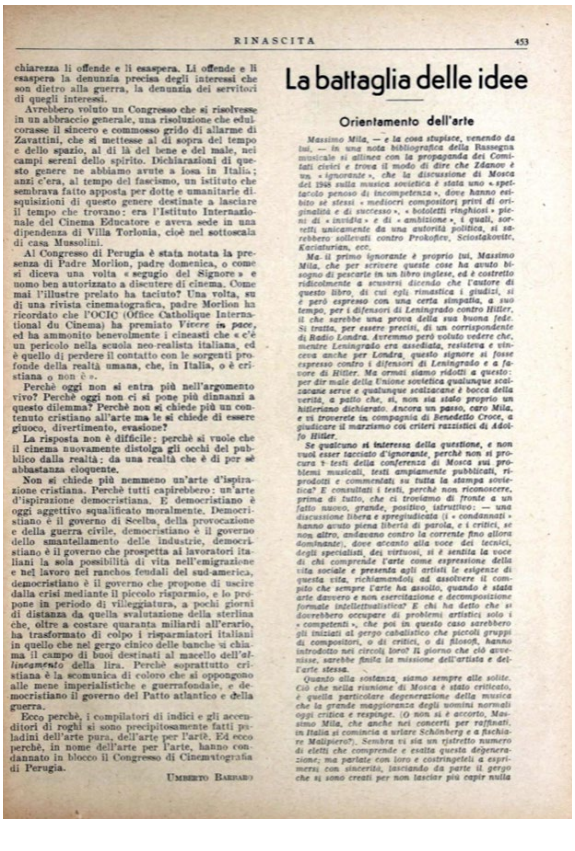
Una riprova di tutto ciò se ne può avere leggendo la stampa governativa e clericale che ha cercato di svalutare i lavori del Convegno. Con quali argomenti? Dichiarandolo un Convegno di tendenza, una specie di comizio politico, nel quale la voce più autorevole, quella di Pudovkin, avrebbe perduto ogni persuasività, perché non più voce indipendente, perché fattasi ormai paladina di una idea.

E non è strano, a parte la sciocca e arbitraria deformazione della posizione teorica e della personalità artistica di Pudovkin, che queste difese *dell'arte per l'arte* ci vengano proprio da certi pulpiti? Ma se le segnalazioni del C.C.C. (Centro cattolico cinematografico) se la critica dell'*Osservatore Romano* e del *Popolo* e di tutta la stampa cattolica sono basate proprio sull'accettabilità morale per essi, dei film? Né si tratta di un criterio nuovo o recentemente escogitato: forse che dal Concilio di Trento non nacquero anche norme morali per gli artisti, e particolarmente rigorose? O forse che *l'index librorum prohibitorum* è compilato in base a valori formali?

Questa flagrante contraddizione denunzia, nei reazionari, la coscienza di mancar d'argomenti, la coscienza di essere nel torto. Quindi la impossibilità di sostenere, alla luce del sole, quelle meschine calunnie sussurrate nelle orecchie dei gazzettieri e dei piccoli minosse della critica cinematografica: perché spuntassero le loro sentenze di condanna sui giornali clericali e governativi.

L'unanimità di congressisti, pure così diversi per nazionalità, per cultura, per specializzazione, avrebbe dovuto indurre a riflettere. Uno scrittore delicato e sensibile come Zavattini ha aperto il congresso con una rappresentazione viva e drammaticamente artistica del problema proposto; un giorno uscimmo dal cinematografo dove eravamo andati a divertirci e all'uscita gli strilloni annunciavano lo scoppio della guerra. Il cinematografo non ci aveva avvertiti del pericolo, non ci aveva indotto a combatterlo — il cinematografo ci ha divertito, ci ha distolto dalla realtà, ha seguito Meliès e non Lumière, ha tradito il suo compito. Quello che gli chiediamo oggi è ritrovare il compito suo essenziale: quello di farci intendere la realtà.

Chi è contro la richiesta che il cinema, potente strumento di informazione e di formazione, sia messo a servizio della pace? Chi è contro questo grido di allarme, contro



RINASCITA 453

La battaglia delle idee

Orientamento dell'arte

Massimo Mila, — e la cosa stupisce, venendo da lui, — in una nota bibliografica della Rassegna musicale si allinea con la propaganda dei Comitati civici e trova il modo di dire che Zdanov è un «ignorante», che la discussione di Mosca del 1948 sulla musica sovietica è stata uno «spettacolo penoso di incompetenza», dove Zdanov esibito ai stessi «mediocri compositori privi di originalità e di successo», «botolotti ringhiosi», pieni di «invidia» e di «acredine», i quali, sottratti unicamente da una autorità politica, si sarebbero sollevati contro Prokofiev, Sciostakovitc, Kacialurian, ecc.

Ma, il primo ignorante è proprio tu, Massimo Mila, che per scrivere queste cose ha avuto bisogno di percorrere in un libro inglese, ed è costretto ridicolmente a scusarsi dicendo che l'autore di questo libro, di cui egli rimastica i giudizi, si è però espresso con una certa simpatia, al suo tempo, per i difensori di Leningrado contro Hitler, il che sarebbe una prova della sua buona fede. Si tratta, per essere precisi, di un corrispondente di Radio Londra. Avremmo però voluto vedere che, mentre Leningrado era assediata, resisteva e vinceva anche per Londra, questo signore si fosse espresso contro i difensori di Leningrado e a favore di Hitler. Ma ormai siamo ridotti a questo: per chi male della Unione sovietica qualunque scalzacane serve e qualunque scalzacane è bocca della verità, a patto che, sì, non sia stato fascista o un hitleriano dichiarato. Ancora un passo, caro Mila, e ti troverai in compagnia di Benedetto Croce, a giustificare il marzismo coi criteri razzistici di Adolfo Hitler.

Se qualcuno ti interessa della questione, e non vuoi esser tacciato d'ignorante, perché non ti procura i testi della conferenza di Mosca sui problemi musicali, testi ampiamente pubblicati, riprodotti e commentati su tutta la stampa sovietica? E consultati i testi, perché non riconoscerai, prima di tutto, che ci troviamo di fronte a un fatto nuovo, grande, positivo, istruttivo: — una discussione libera e spregiudicata (i «condannati» hanno avuto piena libertà di parola, e gli critici, se non altro, andavano contro la corrente fino allora dominante, dove accanto alle voci di tecnici, degli specialisti, dei virtuosi, si è sentita la voce di chi comprende l'arte come espressione della vita sociale e presenta agli artisti le esigenze di questa vita, richiamandoli ad assolvere il compito che sempre l'arte ha assolto, quando è stata arte davvero e non esercitazione e decomposizione formale intellettualistica? E chi ha detto che si dovrebbero occupare di problemi artistici solo i «competenti», che poi in questo caso sarebbero gli iniziati al gergo cabalistico che piccoli gruppi di compositori, o di critici, o di dilettanti, hanno introdotto nei circoli loro? Il giorno che ciò avvenisse, sarebbe finita la missione dell'artista e dell'arte stessa.

Quanto alla sostanza, siamo sempre alle solite. Ciò che nella riunione di Mosca è stato criticato, è quella particolare degenerazione della musica che la grande maggioranza degli uomini normali oggi critica e respinge. (O non si è accorto, Massimo Mila, che anche nei concerti per raffinati, in Italia si comincia a urlare Schönberg e a fischiare Malipiero?). Sembra ti sia un ristretto numero di eletti che comprende e esalta questa degenerazione; ma parlate con loro e costringeteli a esprimersi con sincerità, lasciando da parte il gergo che si sono creati per non lasciar più capir nulla

UMBERTO BARBARO

segue da pag. precedente

questo «no» alla guerra?
Tutti, hanno riaffermato questo «no» alle forze della distruzione e del male. Un «no» che si ripeteva, impressionante di argomenti e di documenti, nei ricordi di Ioris Ivens; che risultava ben chiaro dalle analisi storiche della cinematografia americana (Strand, Barzman), di quella francese (Sadoul, Lodz), di quella cecoslovacca (Brousil), di quella ungherese (Hont), di quella polacca (Ford), di quella italiana (Lizzani), e soprattutto di quella sovietica (Circof, Papava); un «no» alla guerra e alle forze del male che risultava dalle teorizzazioni di Pudovkin, di Barzmann, di Galvano della Volpe e dalla mia: un «no» che si concretava nella ricerca e nell'identificazione delle forze reazionarie e guerrafondaie e che proponeva i mezzi per combatterle.
Anche i reazionari sono contro la guerra a parole. E siccome lo sono soltanto a parole la nostra chiarezza li offende e li esaspera. Li offende e li esaspera la denunzia precisa degli interessi che son dietro alla guerra, la denunzia dei servitori di quegli interessi.
Avrebbero voluto un Congresso che si risolvesse in un abbraccio generale, una risoluzione che edulcorasse il sincero e commosso grido di allarme di Zavattini, che si mettesse al di sopra del tempo e dello spazio, al di là del bene e del male, nei campi sereni dello spirito. Dichiarazioni di questo genere ne abbiamo avute a iosa in Italia; anzi c'era, al tempo del fascismo, un istituto che sembrava fatto apposta per dotte e umanitarie disquisizioni di questo genere destinate a lasciare il tempo che trovano: era l'Istituto Internazionale del Cinema Educatore e aveva sede in una dipendenza di Villa Torlonia, cioè nel sottoscala di casa Mussolini.
Al Congresso di Perugia è stata notata la presenza di Padre Morlion, padre domenicano, o come si diceva una volta «segugio del Signore» e uomo ben autorizzato a discutere di cinema. Come mai l'illustre prelato ha taciuto? Una volta, su di una rivista cinematografica, padre Morlion ha ricordato che l'OCIC (Office Catholique International du Cinema) ha premiato *Vivere in pace*, ed ha ammonito benevolmente i cineasti che «c'è un pericolo nella scuola neo realista italiana, ed è quello di perdere il contatto con le sorgenti profonde della realtà umana, che, in Italia, o è cristiana o non è».
Perché oggi non si entra più nell'argomento vivo? Perché oggi non ci si pone più dinnanzi a questo dilemma? Perché non si chiede più un contenuto cristiano all'arte ma le si chiede di essere giuoco, divertimento, evasione?

ANNO VI – N. 10 Mensile – III gruppo – Spediz. in abbon. postale OTTOBRE 1949

Rinascita

RASSEGNA DI POLITICA E DI CULTURA ITALIANA

Direttore: PALMIRO TOGLIATTI

Chi è Kerenski.
Quadrante internazionale.
GIUSEPPE DI VITTORIO, Il secondo Congresso della C.G.I.L.
LUCIANO LAMA, Questioni di organizzazione del movimento sindacale.
OTTAVIO PASTORE, Il processo Raik e C.: una sconfitta dell'imperialismo.
DUCCIO TABET, La distribuzione della proprietà e la riforma agraria.
A ciascuno il suo.
SERGIO SEGRE, Il diritto internazionale come scienza di classe al servizio dell'imperialismo.
PAOLO ALATRI, La «Mostra delle lotte rivoluzionarie» a Praga.
RINO DAL SASSO, Vanità della critica.
ANTONIO GRAMSCI, Il teatro e gli artisti italiani nelle critiche teatrali di Gramsci.
Panorama della cultura italiana: PIETRO INGRAO, I giornali quotidiani. — MARIO ALICATA, La cultura meridionale. — RENZO LACONI, La Sardegna.
ANTONIO VIALE, I comunisti e la rivoluzione cinese.
JULIEN BENDA, Riflessioni su Chopin.
UMBERTO BARBARO, Il convegno cinematografico di Perugia.
La battaglia delle idee: Orientamento dell'arte (Roderigo di Castiglia). — LENIN, La rivoluzione del 1905 (Ambrogio Donini). — MARIA MONTESSORI, Educazione e Pace (Rosario Muratore).
Tra Saragat e De Gasperi. — Un giudizio di Thomas Mann sulla situazione tedesca. — Il II Congresso del P. C. del T. L. T. — Segnalazioni. — Il più scemo del mese. — Rassegna della stampa. — Disegni di Picasso.

REDAZIONE, VIA DELLE BOTTEGHE OSCURE, N. 4 — ROMA
AMMINISTRAZIONE: VIA DELLE BOTTEGHE OSCURE, N. 4 — ROMA

La risposta non è difficile: perché si vuole che il cinema nuovamente distolga gli occhi del pubblico dalla realtà: da una realtà che è di per sé abbastanza eloquente.
Non si chiede più nemmeno un'arte d'ispirazione cristiana. Perché tutti capirebbero: un'arte d'ispirazione democristiana. E democristiano è oggi aggettivo squalificato moralmente. Democristiano è il governo di Scelba, della provocazione e della guerra civile, democristiano è il governo dello smantellamento delle industrie, democristiano è il governo che prospetta ai lavoratori italiani la sola possibilità di vita nell'emigrazione e nel lavoro nei ranchos feudali del sud-america, democristiano è il governo che propone di uscire dalla crisi mediante il piccolo risparmio, e lo propone in periodo di villeggiatura, a pochi giorni di distanza da quella svalutazione della sterlina che, oltre a costare quaranta miliardi all'erario, ha trasformato di colpo i risparmiatori italiani in quello che nel gergo cinico delle banche si chiama il campo di buoi destinati al macello dell'*allineamento* della lira. Perché soprattutto cristiana è la scomunica di coloro che si oppongono alle mene imperialistiche e guerrafondaie, e democristiano il governo del Patto atlantico e della guerra.
Ecco perché, i compilatori di indici e gli accenditori di roghi si sono precipitosamente fatti paladini dell'arte pura, dell'arte per l'arte. Ed ecco perché, in nome dell'arte per l'arte, hanno condannato in blocco il Congresso di Cinematografia di Perugia.

Umberto Barbaro

La posta del Dott. Tzira Bella

Scrivete a: Dott. Tzira Bella, C/O Laboratorio Veterinario della Dott.ssa Zira, Planet of the Apes.

Il Dott. Ubaldugo Tzira Bella

Supercazzolo Dittatore, subito!

Come Cincin Innato!

Ci scrivono ancora dalla Sardegna, orami ospiti fissi della nostra rubrica. Da un paesino sperduto nelle lande che già videro le miniere degli antichi romani. Sto studiando la vostra storia, quella sarda in particolare; chissà che non mi trasferisca un giorno da quelle parti, a portare un po' della nostra civiltà ipergalattica. Se riuscirò a imparare la lingua sarda, che vagamente somiglia all'italiano. Chissà? Non prendiamo sottogamba il suggerimento che dall'isola ci arriva. Tante volte, non dagli scienziati, ma dalle anime semplici vengono le soluzioni geniali, da uomini e donne che hanno tanto tempo per pensare. Tanto da quelle parti pare non ci sia un cazzo da fare.

Dott. Tzira Bella

Studiatissima Signora Tzira Bella, o non lha ancora incingiata eddè che è rimasta signorrina? Perché lei essa medesima è una donna femmina, vero? Che il suo nome e cognomino accabano, come si dice in 'ntaliano? finniscono là! Chi la scrive a egli è una donna femmina anziana et fiuda che il suo ammato mairitto pobiddu è morto crepato di poco, di un piccollo paese della Sardegna sudo cidentalle, che eddè anche piccollo e poverro ma per me stessa medesima è il più bello luoggo di tutti, il borgo più bello inItaglia, come che diccono sempre nella tellevisiore, dolce come il mielle delle api che da queste parti di quì le diciammo appillonne da quanto che sonno grandi, ma sonno bbuonne, non pungonno, non fanno malle, anzisi, e forte, accommenti de su binu asceddu, ma sanno, fatto in cassa, allantica di prima. In questo mommento di pandeoiamummia a salvare lItaglia ci vorrebbi un superreroe, come che eddè Nembochid o Brechi Mailcigno o Szagor e Cicco. Nella nostra bidda paese 'nce nnè avviamo uno che si chiama Marieddu Mullè, ma tutte le donne femmine del paese lo chiammanno inItagliano Supercazzo, che non l'ossò che cosa che vuolle dire, anima mia limpia, che sempre stata al mio posto sotto posta a la buonnanimma che dero, ma molte donne femmine che lo connosconno diccono che fa miraccolli. Ecco la mia pro posta: perché non lo facciammo dittatore capo dellitaglia per vincere sa battalla contro questa peste che 'ncistà inpestando? Come che dera quelo rumeno, Cincin Innato, o edera Curzio Scevola? Co munque, che lui, Marieddu Mullè detto Supercazzo, questo Coddiv 69 sello mangia senza neanche masticarlo, sello, arriddere loffà. Poi morto il virus, come si chiama, la pandeoiamummia, a il Dittatore, un calcio in cullo e via! ahahahah! Non è una buonna iddea? A la connoscerla nel ciello, Signora (o signorrina?) Tzira Bella.

Petronilla Acquaecamomilla

La Resurrezione nel cinema: La Passione di Cristo in Mel Gibson

Abderrahim Naim

Fin dai suoi inizi, il cinema si è largamente interessato al tema della Resurrezione di Cristo, in particolare per una duplice ragione. Per un verso perché la Resurrezione rappresenta l'inizio del Cristianesimo come religione, al pari del Giudaismo; per un altro verso perché la rappresentazione della Resurrezione nel cinema fa emergere un elemento estetico che continua a suscitare nel tempo l'interesse ancora di tanti cineasti.

È del tutto evidente che la rappresentazione cinematografica della Resurrezione di Cristo risulta sempre una operazione complessiva intrigante, ma fino a che punto essa è riuscita a definire, attraverso le diverse proposte cinematografiche, l'elemento sacro che dovrebbe caratterizzarla?

"La Resurrezione di Cristo contiene in sé una parte storica (...), in quanto rientra tra le cose tramandate dal passato attraverso le conoscenze della società umana. Cosa questa che si estende a tutto ciò che è accaduto all'uomo. Potremmo dire che tutto ciò che è storico è certamente accaduto, ma non tutto ciò che è accaduto è necessariamente storico. Tutto ciò che è accaduto, che potremmo dire appartenente alla realtà, ha però una diversa espressione rispetto alla parte storica."

Va da sé che il cinema, in quanto forma artistica, ha tentato fin dalla sua nascita di promuovere una riproduzione estetica con il tema della storicità e della realtà della Resurrezione come un grande evento della storia umana.

Un evento visto come un atto di passaggio dalla morte alla vita eterna. Nel caso della Resurrezione di Gesù, ciò riguarda un atto di fede e non un fatto storico. I discepoli, come testimoni della vita di Gesù Cristo e del suo viaggio iniziatico, non furono in grado di raccontare della sua Resurrezione. Solo Maria avrebbe assistito all'evento. Questa assenza di testimonianze scritte, ha dato libero sfogo all'immaginazione complessiva da parte di registi cinematografici di questo particolare evento.

Fin dagli albori, il cinema si è interessato all'immagine religiosa della Resurrezione. Prima degli anni '60 e per ragioni di profonda intimità spirituale, la rappresentazione di Gesù non veniva vista nella sua forma esplicita di figura fisica. La sua figura veniva solo immaginata. Viceversa, con registi come Pasolini, Scorcese, Ferrara o Mel Gibson, con i loro rispettivi film sulla vita di Gesù, la sua passione e la sua resurrezione, l'immagine fisica di Cristo risultava ben evidenziata.

The Passion of the Christ è un film americano scritto, prodotto e diretto da Mel Gibson nel 2004 con la partecipazione di attori famosi come Jim Caviezel (Gesù), Maia Morgenstern (Madonna), Monica Bellucci (Maria Maddalena) e Luca Lionello (Giuda).

Non vi è dubbio che il lavoro di Mel Gibson, nel suo film "*La Passione di Cristo*", ha saputo cogliere, soprattutto nelle scene della Resurrezione, l'elemento nascosto della divinità abbinata allo spirito oltre che al corpo di Gesù Cristo. Egli è stato in grado di esprimere cinematograficamente, secondo la sua concezione di profondo credente, come la Resurrezione sia potuta avvenire. Il regista riprende il luogo dove è avvenuto l'evento, mostrando il sudario bianco macchiato di sangue appartenente a Gesù Cristo, sottolineando semplicemente con questa scelta l'elemento sacro dell'immagine del figlio di Maria.

Mel Gibson, facendo parlare Gesù di Nazareth in aramaico e rendendo la storia fedele ai Vangeli, si sforza di avvicinare il suo film a una realtà definita. In un modo che si rifà all'immagine comune che tutti i credenti hanno della Resurrezione.

Oltre ad una musica particolarmente coinvolgente che tocca l'anima, la sequenza delle immagini della telecamera su una parte del corpo di Gesù, evidenzia tutta la forza estetica della Resurrezione.

Perché si deve evidenziare la parte estetica per valorizzare un film e raccontare della sua bontà artistica? Perché, di fronte ai diversi pregiudizi religiosi, non è semplice mettere in evidenza un immaginario sacro profondamente radicato nella mente umana, concretizzando una figura divina come, ad esempio, quella di Cristo.

Nel film di Mel Gibson, in modo specifico nella scena della Resurrezione, diventa subito evidente che la rappresentazione di Cristo è ampiamente suddivisa tra la forma spettacolare e la parte sacra. Il regista riesce a creare attraverso lo strumento cinematografico una forma drammatica di un movimento nascosto ai confini tra l'evento reale e l'immaginario.

Ciò che l'estetica produce nel cinema non è altro che il tentativo di concretizzare un sapere comunemente affermato e individualmente atteso. Nonostante ciò, le modalità di una rappresentazione sacra tendono a orientare verso una visione da parte dello spettatore fragile ed esitante.

È chiaro che le grandi figure divine sono sempre state oggetto di grandi discussioni. Il confronto tra i fedeli e la rappresentazione del sacro attraverso il cinema è sempre stata complessa. E questo avviene ancora oggi. Lo spettatore non sempre riesce a cogliere il fatto che la rappresentazione del sacro nel cinema è una forma dialettica del pensiero come altre.

Una particolare rappresentazione del sacro che mette in discussione la sacralità dell'oggetto filmato non dovrebbe assolutamente considerarsi come atto blasfemo, come spesso succede nelle comunità cristiane e musulmane, ma dovrebbe considerarsi solo un modo critico di vedere ciò che viene considerato come divino. Le grandi manifestazioni negli StatiUniti, così come in altri paesi, contro film che raccontano di Cristo o Maometto sono un esempio perfetto.

Il cinema come strumento di espressione complessa e straordinaria vacilla nelle rappresentazioni delle storie che riguardano tematiche di carattere religioso, scomponendosi tra l'epica presente nei libri sacri e la parte lirica delle sue espressioni spirituali. La conseguenza che ne deriva è quella di ritrovarsi davanti a un cinema combattuto tra la creazione artistica e la ricerca di una provocatoria blasfemia. Da questo punto di vista, la rappresentazione della Resurrezione nella storia del cinema appare come un tema contraddittorio e mai scontato.

Abderrahim Naim
(Marocco)

1 Edouard POUSSET, S.J., 60-Chantilly, « Les fontaines », La résurrection, p1

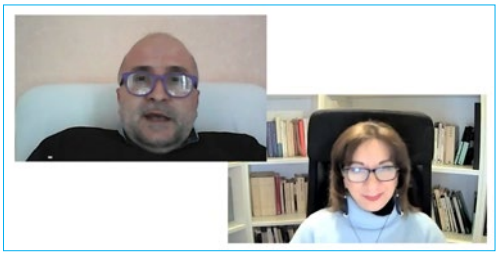
Quando la parola è doppiamente glorificata: il testo teatrale

L'appuntamento mensile di cultura editoriale condotto da Maria Rosaria Perilli. L'argomento di questo mese tratta di testi teatrali con il drammaturgo napoletano Luca Cedrola. La rubrica è a disposizione in podcast su **DdCR | Diari di Cineclub Radio** https://bit.ly/2YEmrjr

Maria Rosaria Perilli

In Italia, il teatro ha una storia che risale ai tempi dell'antica Roma ed è stato preceduto da quello greco, da cui noi abbiamo appreso l'origine venendo in contatto con esso al tempo delle prime conquiste territoriali. Da allora, e parliamo di oltre 2000 anni, questa forma di intrattenimento culturale non ha conosciuto soste, continuando ad affascinare non solo il pubblico, ma anche gli scrittori molti dei quali hanno dato vita a opere diventate dei classici. Non solo Pirandello o De Filippo, ma anche Pasolini, Testori, Ginzburg. E qui parliamo esclusivamente del vicino '900, dell'esperienza di maestri detentori di un sapere tecnico unanimemente riconosciuto e sicuramente di proposte esemplari come modello di riferimento dei contemporanei, che però ovviamente dovranno poi "vivere del proprio" ossia creare testi moderni. Anche la scrittura teatrale è infatti cambiata, restando comunque manifestazione di un particolare talento espressivo. Sviluppare un'opera destinata al palcoscenico richiede un approccio e una "forma" diversi da quelli usati in un romanzo, in un racconto, in quanto la scrittura deve mirare a far andare avanti l'azione scenica, e personaggi (sul *logos* di ognuno bisogna riflettere a lungo) e dialoghi la fanno da padrone. Non può esserci una prosa che spiega ma unicamente gli attori, lì, a impersonare la nostra creazione. Il già citato Pasolini diceva che "nel teatro la parola è doppiamente glorificata: è scritta, come nelle pagine di Omero, ma è anche pronunciata, come avviene fra due persone al lavoro: non c'è niente di più bello". E deve essere davvero una sensazione bellissima assistere alla rappresentazione di un proprio lavoro. Il punto è arrivarci. Una volta che la stesura di un testo è conclusa, cosa bisogna fare? Partecipare a un concorso letterario? Non si sa mai… Però prima sarà meglio farlo pubblicare? In fondo è interessante anche semplicemente leggerlo. Già, ma esisteranno case editrici che pubblicano testi teatrali? E a quali condizioni? O meglio lasciar perdere la pubblicazione e cercare direttamente una compagnia di attori? Forse sì e… dove trovarla? Insomma, se il percorso di un romanzo, di una silloge poetica è ben chiaro e indicativamente sappiamo tutti come muoverci, nell'ambito del teatro la faccenda è abbastanza nebulosa. Chiedo quindi una mano, per orientarci in questo ambiente, al drammaturgo partenopeo Luca Cedrola, direttore di "Sottotesto", la collana di Nardini Editore di Firenze dedicata alla drammaturgia contemporanea.

Luca, che momento sta vivendo la scrittura teatrale?
È difficile dare una risposta a questa domanda. Stiamo attraversando un momento storico assolutamente nuovo e imprevedibile che sicuramente trasformerà la sensibilità degli autori e anche del pubblico. In linea generale prima della pandemia si stava assistendo nel nostro Paese a un timido tentativo di dare maggiore spazio alla scrittura teatrale dei contemporanei aprendo a nuovi autori e proposte. Il problema è che la scrittura è collegata alla produzione e che quest'ultima cerca quasi sempre "il nome" sia riguardo i protagonisti in scena e sia e – forse ancor di più – rispetto all'autore. Questo accade in verità solo in Italia. All'estero la drammaturgia è quasi solamente quella di autori viventi. Il repertorio classico è molto meno utilizzato. È vero che un classico è in un certo senso "sempre contemporaneo" e chi lo mette in scena si rapporta in qualche modo al suo tempo, ma è chiaro che il Teatro italiano ne esce penalizzato. Perché si rischia di rendere sempre più evidente la distanza tra il linguaggio teatrale rispetto al linguaggio del cinema e soprattutto delle serie TV che rappresentano oggi il modo più frequente e diffuso attraverso cui il pubblico gode della narrazione di una storia.



Luca Cedrola e Maria Rosaria Perilli nell'incontro in Zoom

Cosa si intende per drammaturgia contemporanea?
In senso anagrafico la drammaturgia scritta da autori viventi o "mancati da poco". È chiaro che si può parlare del contemporaneo senza necessariamente scrivere una storia ambientata nel nostro tempo. È sempre stato così a ben vedere sin dal teatro classico greco dove si raccontavano vicende risalenti a quattro cinque secoli prima ma con il linguaggio, un senso, una poetica contemporanea. È chiaro, però, che se non si ambienta la storia nel presente diviene difficile usare il linguaggio del proprio tempo. Si può fare, ovviamente, ma è difficile. Torniamo al punto di prima. Più passa il tempo più il pubblico vuole qualcosa che parli in un modo noto e congeniale ai suoi gusti. E allora sarebbe importante fare un passo deciso verso il raccontare storie che accadono nel presente, che raccontano la nostra vita di oggi perché questo esalterebbe ancora di più la funzione di questa Arte straordinaria che è il Teatro.

Parliamo di pubblicazione del testo teatrale. Questa avviene quando si sono già presi accordi con la compagnia per la rappresentazione o è precedente?
La pubblicazione di un testo teatrale è alquanto rara. Leggere un testo teatrale non è cosa semplice ed è anche vero che alcune opere riescono ad apprezzarsi solamente se sono viste. Però per molte drammaturgie la pubblicazione può rappresentare davvero un valore aggiunto offrendo allo spettatore una straordinaria occasione di arricchire la fruizione della messa in scena. Oltre all'esperienza di *Sottotesto*, la collana di drammaturgia contemporanea di cui sono curatore per la Nardini Editore, purtroppo non vi sono tantissime possibilità di trovare editori che accolgono testi teatrali. Credo che a chiunque scriva per il teatro farebbe piacere essere pubblicati. Il problema è che è difficilissimo essere rappresentati per la ragioni di cui ho parlato prima.

Un consiglio ai giovani drammaturghi. Conviene presentare il proprio lavoro a un editore o a una compagnia teatrale?
Mandare il testo a un editore può avere senso solamente se l'opera verrà poi messa in scena. E come abbiamo detto non sono tanti gli editori pronti a pubblicare testi teatrali. Ci sono i concorsi. Alcuni realmente prestigiosi e seri. Va detto che attori e registi cercano testi ben scritti e quindi un autore può sicuramente trovare chi apprezza e creda nel suo lavoro. Per quello che mi riguarda sono arrivato al Teatro attraverso un libro su Charles Baudelaire. Nel mio caso ho avuto non solo la fortuna che il libro fosse letto da un grande regista napoletano ma anche quella di trovare chi producesse lo spettacolo. Si torna sempre lì. Serve una svolta a livello di sistema – e che non può che passare attraverso una nuova strategia dei Teatri Nazionali – per far sì che si producano spettacoli scritti da autori contemporanei. Sono certo che il pubblico – diversamente da quanto evidentemente pensano molti di quelli che "potrebbero fare qualcosa" – sarebbe felice di vedere un Teatro davvero connesso con il presente e con la nostra vita.

Maria Rosaria Perilli

viva il 25 APRILE!!

1945/2021 La Resistenza antifascista continua contro tutti gli oppressori dei dannati della terra

Diari di Cineclub
periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

Diari di Cineclub con i Valori della Resistenza

grafica di Massimo Pellegrinotti

L'incompiuto nel cinema: tra mito e realtà

Leonardo Dini

Uno dei temi più affascinanti della storia del cinema è senza dubbio quello del problema dei film incompiuti. E' nota nell'arte la tesi dell'incompiuto Michelangiolesco, riferito alle opere del Buonarroti, ma anche nel cinema esiste qualcosa del genere e proprio tra i grandi del cinema tra i Maestri, si trova il segno del genio, proprio nelle opere incompiute.

Si potrebbero citare innumerevoli esempi: tanto nel cinema italiano che in quello Internazionale, viceversa, esistono anche opere che si potrebbero definire, all'opposto, troppo compiute: *Heimat* ne è il paradigma per definizione, essendo un film di moltissime ore di visione, quasi un film simile ai serial televisivi a puntate. Al riguardo è giusto ricordare che esistono films a episodi e quelli che costituiscono una serie, oltre ai sequels e agli spin-off: si pensi alle trilogie o multilogie, per usare un neologismo, di Lars Von Trier, di Kieslowsky con i film denominati da tre colori e con il *Decalogo*, storicamente film come *Rogopag o I Mostri,* nel cinema italiano, e ancora a film epici come *Novecento,* il capolavoro di Bertolucci che nasce prevedendo in partenza una prima e seconda parte suddivisa in due films.

Ancora in Bertolucci troviamo opere come *Ultimo tango a Parigi* che trovano un loro sequel naturale nel più recente film di Bertolucci sui giovani universitari a Parigi con Eva Green. Spesso i super film, vale a dire le produzioni kolossal e internazionali si sono trovate di fronte al rischio di incompiutezza: il caso più singolare in merito è senza dubbio il pastiche involontario del film *Caligola* di Tinto Brass, conteso perfino finanziariamente tra produzioni e contraddizioni di sceneggiatura. Esiste però un non finito di autore nel cinema che riguarda temi e nomi illustri. Parliamo infatti di tre casi esemplari: Fellini, Zeffirelli e Pasolini, tre Maestri assoluti, appunto,del cinema mondiale.

Si è parlato di progetti non finiti anche a riguardo di Stanley Kubrick: i dubbi, tuttora non del tutto chiariti, su alcuni suoi film e in particolare su *Eyes wide shut.* Anche le opere del periodo finale di Bergman e di Antonioni e dello stesso Fellini pongono di fronte a questi dubbi. Spesso poi esistono semplicemente delle sceneggiature irrealizzate o incompiute, oltre ai film che per molteplici e contrastanti ragioni non arrivano nel circuito cinematografico.

Talvolta storia e mito si intrecciano: è il caso del film *I Fiorentini,* opera incompiuta ma a lungo sognata e progettata da Franco Zeffirelli. Talmente ragionata nel tempo da ispirare una serie tv Rai sui Medici che a sua volta, per insondabili ragioni, è rimasta inattuata, e da ispirare la recente produzione italo internazionale del film tv su i Medici per Rai Cinema, con Dustin Hoffmann. Il film su Firenze fu per moltissimi anni un progetto centrale ed essenziale per Zeffirelli, progetto che però rimase per vari motivi incompiuto.

"Heimat" (1984) di Edgar Reitz

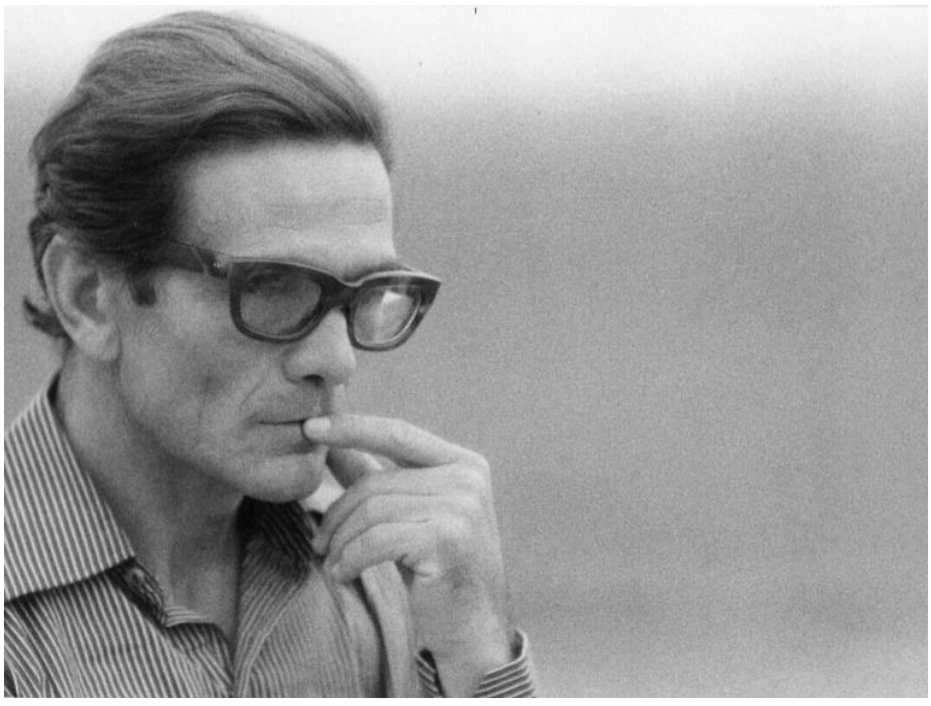
Tanto che Zeffirelli ha unito il suo nome, per antonomasia, al documentario sull'alluvione di Firenze e al film *Un té con Mussolini,* che in parte è ambientato a Firenze ma in assoluto ha mancato il suo progetto più caro ai suoi affetti e più sentito, quello di un film sui geni Fiorentini e operanti a Firenze tra 1400 e 1500, durante gli anni migliori del Rinascimento Fiorentino, film dunque sui Medici e su Michelangelo, Leonardo e Raffaello e il loro entourage culturale e privato, un tema talmente complesso, difficile e arduo che finora nessun regista ha osato realizzare un kolossal o più modestamente un film di autore su di esso.

Interessante e suggestivo è immaginare come sarebbe stato il film di Zeffirelli e gli Archivi di Zeffirelli forse nel tempo, mediante gli studiosi daranno un'idea più precisa di questa fantasia creativa del maestro fiorentino su Firenze.

Un altro film che letteralmente è rimasto sulla carta della sceneggiatura, pure se integrale e perfino pubblicata è: *Teo porno kolossal,* l'ultima e finale creazione del genio friulano Pier Paolo Pasolini. Come è noto Pasolini voleva realizzare una singolare opera affresco che come il suo libro *Petrolio,* intendeva descrivere a tinte forti in un apologo mitologico apocalittico, un mondo che il regista vedeva sempre più succube delle contraddizioni della sua epoca.

Non va dimenticato che aveva appena realizzato *Salò o le 120 giornate di Sodoma,* dunque intendeva proseguire nel suo stile con un film quasi fantasy in aperta polemica con le visioni del mondo tradizionaliste.

segue a pag. successiva



Pier Paolo Pasolini (1922 – 1975)

segue da pag. precedente

Del resto proprio il Maestro Friulano evidenziava la dicotomia tra Progresso e evoluzione. L'esperienza di sceneggiatura di Pasolini anteriore con *Il fiore delle Mille e una notte, I racconti di Canterbury*, già anticipava, in nuce, alcuni dei temi di *Teo porno kolossal.*

Esistono poi degli autori, penso a Guy Debord e al suo situazionismo e a Jean Luc Godard, che volutamente sono per definizioni incompiuti e poliedrici nella lettura semiotica dei loro films.

D'altra parte chi in assoluto si è reso protagonista del più clamoroso e strano caso di incompiuto cinematografico è l'autore che ha fatto del cinema un fumetto e un sogno: Federico Fellini.

Ci riferiamo al film mito, perché tale è rimasto nella storia cinematografica e nella coscienza collettiva dei *connaisseurs* di cinema, *Il viaggio di Mastorna,* la cui sceneggiatura ha ispirato anche il racconto a fumetti *Viaggio a Tulum,* di Milo Manara e che ha fatto discutere generazione di critici e di appassionati di cinema.

Fin dal titolo il progetto del film costituisce un enigma: il viaggio di cui si parla sarebbe in realtà il racconto di un sogno psicoanalitico del regista riminese tradotto per immagini e fin dal titolo alludente a una cifra psicoanalitica esoterica. Il significante: Giulietta Masina torna e il significato: mas,cioè non torna, alluderebbe alla precognizione in Fellini del suo tragico destino da anziano.

In ogni caso il regista considerò talmente pericoloso il tema da allontanarlo Apotropaicamente sino a cancellarlo.

Esistono poi altri tipi di incompiuto nel cinema, in primis l'incompiuto dovuto più prosaicamente a questioni di produzione o di censura o di distribuzione o ancora più banalmente di casting o di polemiche tra gli sceneggiatori. E' realtà e non mito che nel cinema intellettuale internazionale ed italiano alcuni potenziali capolavori non sono mai stati realizzati proprio a causa di questi problemi.

Altri films invece sono sopravvissuti a mille disavventure per approdare nelle sale ed entrare

"Ultimo tango a Parigi" (1972) di Bernardo Bertolucci

nella storia del cinema in modo altamente avventuroso, resi incompiuti ma paradossalmente non dal regista ma dalla censura.

E' il caso di Bertolucci e del suo *Ultimo tango a Parigi*, unico film al mondo mandato addirittura al rogo in funzione di una sessuofobia anacronistica e aberrante, proprio mentre in Usa ed Europa nasceva il cinema porno.

Altri film come i cortometraggi di Stan Brackhage o del regista e pittore est europeo Andy Wahrol sono nati come dei non-film, cioè volutamente sperimentali e incompiutamente lontani anni luce dal cinema classico, eppure proprio per questo unici e rivoluzionari e antesignani di nuovi modi e modalità del fare cinema. Tuttora gli esperimenti di Schifano, Wahrol visivi e quelli semiotici di Debord e Godard sconcertano chi non comprende il cinema elitario ma essenziale che fa sperimentazione vera, il cinema come esperimento, che proprio come un esperimento scientifico anticipa spesso di molti anni, se non di secoli le esperienze virtuali e visive future.

Jean-Luc Godard (1930)

Guy Deboard (1931 - 1994)

Esistono poi i film cosiddetti maledetti, non finiti per delle situazioni a dir poco incredibili occorse agli attori e registi, si pensi ai film di Bruce Lee o a quelli con James Dean o allo stranissimo caso del film Hollywoodiano girato in un deserto americano dove alcuni dei protagonisti scomparvero per circostanze casuali proprio durante le riprese.

Sono esistiti infine films regolarmente usciti ma con al loro interno delle situazioni di incompiutezza visiva o di paradosso visivo: il film western di Sergio Leone girato in un altro deserto, film in cui, incredibilmente, apparve alla troupe un Ufo durante la lavorazione e in cui l'Ufo, ripreso involontariamente, sullo sfondo, in cielo, dalla cinepresa, entra nelle riprese e resta nel film, dentro a un frame, con un Detour che neppure Debord potrebbe descrivere.

Insomma, per concludere, esiste qualcosa che nasce e resta incompiuto comunque ed è la esegesi interpretativa dei film d'arte: si pensi a quanto ancora critici e studiosi si interrogano sul significato di alcuni capolavori di Antonioni, Bergman, Altman, Fellini, Almodovar,... soltanto per fare alcuni esempi.

La forza del cinema sta anzi proprio nella sua incompiutezza interpretativa che rende possibile, anche vedendo un film di un secolo fa, sognare, pensare, interrogarsi e quindi entrare con lo sguardo e con la mente nella poesia visiva degli autori.

Leonardo Dini

Bertrand Tavernier, tra tradizione narrativa e imprevedibilità autoriale

Tonino De Pace

Bertrand Tavernier (1941 – 25 marzo 2021)

Bertrand Tavernier sapeva cosa fosse il cinema, ne aveva un'idea precisa, lo conosceva sia come appassionato critico e scrittore su riviste come *Cahiers du cinéma* o *Positif*, sia come regista e scrittore di sceneggiature. I suoi amori cinematografici, come accade per molti, gli fecero abbandonare gli studi per dedicarsi completamente al cinema. Come critico rivolse la sua attenzione a quel cinema americano che costituiva l'ossatura forte di quella cinematografia, quegli autori considerati minori, la cui produzione diventava racconto ininterrotto di un Paese che stava ancora formando i suoi valori e che viveva sul mito di una irraggiungibile frontiera. King Vidor, André de Toth ad esempio, ma anche altri illustri americani defilati da un cinema di genere, come o autori europei la cui filmografia restava estranea ai generi come quella di Joseph Losey o quella dell'inglese Michael Powell, portatore di una variegata e profonda cultura tutta europea. Ma al fondo di questi amori per Bertrand Tavernier vi era la vera passione per il racconto, per l'affabulazione dentro la quale sistemare i temi che con il cinema si potevano affrontare. Il regista lionese, che ci ha lasciato qualche settimana fa, dopo l'apprendistato con Jean Pierre Melville – altro grande narratore – nella sua attività di regista si seppe fare erede della grande tradizione narrativa francese, di quella letteratura che tra '800 e '900 aveva segnato la cultura letteraria europea dei suoi racconti proverbialmente fluviali (Proust, ma anche Balzac e Simenon, che vogliamo considerare francese). È su questa modalità, prettamente, ma non esclusivamente, narrativa, che i suoi film hanno trovato una forma precisa, quasi inconfondibile, per una filmografia che sa trarre dai generi il meglio senza adagiarsi sui cliché, che sa lavorare sulla trama per conferire fluidità al racconto, innestando nella narrazione i temi ispiratori organicamente ricompresi nel senso finale del film.

In questa prospettiva il suo esordio del 1974 rispetta questi canoni, compresa quella specie di *imprinting* di silenziosa efficacia propria di certo cinema noir americano. *L'orologiaio di Saint Paul*, tratto da *L'orologiaio di Everton* di Georges Simenon, si direbbe un legal thriller, ma in realtà non lo è. Il tema del film non è, infatti, l'omicidio, evento che si consolida senza sorprese sin quasi dall'*incipit*, ma il lacerato rapporto padre-figlio che proprio la disgrazia sembra dovere ricucire. Un esordio senza clamori, quasi in sottotono, ma carico di quella ricchezza di sentimenti che con multiforme atteggiarsi avrebbero attraversato la filmografia di Tavernier. Un esordio, che gli consentì di vincere l'Orso d'argento al Festival di Berlino e che peraltro ha segnato l'inizio della sua collaborazione con Philippe Noiret. Tavernier diventava autore che sapeva spezzare la tradizione formatasi con la Nouvelle Vague per un lavoro che non avrebbe più rinunciato al racconto nel quale riversare i temi e i tratti universali del suo sguardo originalmente introspettivo, nel quale ritrovare il destino dei suoi personaggi travolti dagli eventi e da una realtà romanzesca, ma aderente al reale.

"Colpo di spugna" (1981)

È proprio in queste condizioni che il suo temperamento di regista/narratore sembra trovare forma. Tavernier scoprì presto di avere bisogno di una riconoscibile cornice storica dentro la quale fare muovere i suoi personaggi per costruire il loro percorso esistenziale. *Che la festa cominci* del 1975, *Il giudice e l'assassino* film del 1976, sono i due film che proprio su questi scenari storici fondano la propria ricchezza.

Due film che raccontano, peraltro, della imprevedibilità del suo autore che è tra quelli il cui cinema, sempre ispirato ad una necessità, non risponde ai criteri di approfondimento dei generi, quanto, invece, incide sullo spessore psicologico dei suoi personaggi calati in contesti storici precisi. Da qui anche la difficile categorizzazione del cinema di Bertrand Tavernier, riccamente ondivago nelle sue ambientazioni e nelle storie che ha raccontato. Forse è questo il tratto dominante della sua filmografia in questo così simile quanto a ricchezza espressiva, a certo cinema americano. Ma Tavernier è autore europeo e i suoi racconti non possono prescindere da una radicata connaturata cultura. È su queste fondamenta che nasce il suo cinema successivo nel quale ad una riflessione maturata in una precisa cornice storica si accompagna il lavoro sulle passioni umane, con i suoi personaggi posseduti da un segreto demone che enfatizza il lato oscuro dell'esistenza. Già *L'orologiaio di Saint Paul* aveva lambito il tema e se in quel caso il male era questione da comprendere, da capire da parte del padre, nel progredire del suo lavoro il male diventa il tema costitutivo del suo cinema. Già questo avviene con *Che la festa cominci*, ispirato ad un romanzo di Alexander Dumas, ambientato durante la Reggenza di Filippo D'Orleans dopo la morte di Luigi XIV. Il male è la dissolutezza dei costumi di Corte, quella depravazione che diventerà il fertile humus nel cui calore germoglieranno i semi della rivoluzione, quella festa della nuova era invocata a gran voce sul finire del film.

"La morte in diretta" (1980)

È il confronto tra il bene e il male il tema di *Il giudice e l'assassino*. Il racconto trae ispirazione da un fatto di cronaca accaduto nella regione dei Pirenei sul finire dell'800. Quello che oggi chiameremmo un serial killer, "l'anarchico di Dio", che massacrò senza pietà numerosi abitanti di quei luoghi. Il contrapporsi di mondi, l'opposizione tra culture, quella contadina contro quella borghese, stanno al centro dell'indagine dell'autore in quella ulteriore opposizione dei ruoli dei protagonisti, che costituisce in quella reciproca fascinazione nell'opposta funzione che svolgono, un altro tema dominante del film.

Con *La morte in diretta* del 1980 Tavernier getta

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

uno sguardo, lucido e anticipatorio ad un tempo, su un'altra modalità di atteggiarsi di quel subdolo male che attraversa i corpi sociali. Uno sguardo malinconico e distopico rivolto al futuro. *La morte in diretta* riflette sulla inevitabile spettacolarizzazione che diventa visione globalizzata, esibizione oscena di un evento sconosciuto. Un giornalista si installa una telecamera nell'occhio per seguire le sorti di una donna ammalata di cancro. Un film oggi trascurato, ma che resta insuperato non solo per la presenza di Romy Schneider e Harvey Keitel, ma per il suo assunto profetico.

Nel 1981 il regista francese trova ispirazione nel romanzo di Jim Thompson, tra i massimi scrittori americani di noir, tanto che le sue narrazioni hanno catturato l'attenzione di grandi registi, da Kubrick a Peckinpah o più recentemente anche Frears. *Colpo di spugna* ancora con Noiret ed una provocante Isabelle Huppert, spostando l'azione in una colonia africana degli inizi del '900, mette in scena *Pop 1280*, un racconto *immorale* che esplora la strisciante violenza della corruzione in un luogo in cui non esiste il bene. *Colpo di spugna* è un racconto sulla sordida abiezione del potere. Un noir maledetto e irrazionale nel quale il malvagio e perfido Cordier sembra il continuatore del dissoluto Filippo D'Orleans.

L'imprevedibilità era una sua caratteristica e, trascinato dall'amore per il blues e dalle fascinazioni musicali ancora nascoste nel delta del Mississipi, nel 1984 con *Mississipi blues*, girato insieme a Robert Parrish, si dedica ad una ricerca sulle origini di quelle melodie tra gli ultimi testimoni di un tempo passato durante il quale la malinconia del blues diventava riscatto dalle speranze deluse. Anche *Round midnight* del 1986 avrebbe costituito un esplicito omaggio a questa musica. Un film che nasceva dalla biografia di due grandi musicisti Bud Powell e Lester Young. Il film vinse l'Oscar per le migliori musiche composte da Harbie Hancock, altro mostro sacro del jazz.

Nel frattempo, nel 1984 usciva *Una domenica in campagna*, film su una malinconia esistenziale quasi trattenuta, appena tratteggiata come i quadri impressionisti che il film, in filigrana, sembra raccontare. Tratto dal romanzo di Pierre Bost *M. Ladmiral va bientôt mourir*, è ancora un film che scandaglia le relazioni paterne nell'evolvere dei costumi, qui siamo agli inizi del '900, ma anche nell'avanzare dell'età. Tavernier sembra di nuovo sconvolgere il suo assetto narrativo con un film pienamente e culturalmente immerso nella cultura francese, quella di una memoria indelebile di sapore proustiano. Seguirà, nel 1987, quasi come reazione a tanta soffusa poesia *Quarto comandamento*, titolo italiano del più intenso e aderente *La passion Béatrice*. Tavernier si fa duro e spigoloso come il medioevo lugubre e inospitale che mette in scena. Nessuna concessione allo spettacolo e una relazione padre-figlia che diventa pericolosa. Tavernier sperimenta una narrazione cruda e scarna, per un film tutt'altro che pacificatorio.

"Una domenica in campagna" (1984)

Gli scenari bellici saranno ancora al centro della sua successiva filmografia a cominciare da *La vita e niente altro* del 1989. Un film am-

"Quarto comandamento" (1987)

"Il giudice e l'assassino" (1976)

bientato nel 1920, subito dopo la prima guerra mondiale e nel quale si ritroveranno il *suo* Philippe Noiret e Sabine Azéma. È il tema dell'obbedienza che si scontra con i dettami della legge morale a tematizzare il film. Seguiranno *Capitan Conan* del 1997 e di *Laissez-passer* del 2002, ancora due storie quotidiane che si determinano dentro un più grande scorrere del tempo.

"L'esca" (1995)

Ma Tavernier sembra quasi girarci attorno e, dopo avere ricercato altre condizioni dentro le quali dare corso alla sua vena artistica, nel 1990 con *Daddy nostalgie* tornerà a raccontare i temi di una difficile condizione di paternità. Dirk Bogarde e Jane Birkin danno i volti ai due personaggi principali. Una ricerca reciproca, tardiva, ma anche appagante, è il tema del film sulla breve deriva di una malattia senza scampo.

Al principio degli anni '90 due film che legano il suo cinema alla metropoli parigina. *L 627* del 1992, scritto con un ex poliziotto, è un film sul mondo degli stupefacenti in efficace equilibrio tra fiction e non fiction si addentra nell'incessante

"L'orologiaio di Saint Paul" (1974)

attività della polizia a caccia di criminali spacciatori. Più strettamente narrativo è, invece, *L'esca* del 1995. Un film ispirato ad un sanguinoso fatto di cronaca che vide come protagonisti tre giovani senza scrupoli, privi di ogni senso del dolore e della altrui sofferenza. *L'esca* è un film spietato, che focalizza la propria attenzione su una pericolosa mutazione sociale, su quella devianza crudele che mette al centro della propria esistenza il desiderio di ricchezza che non trova limiti e non conosce morale.

Agli inizi del nuovo secolo la carriera di Tavernier volge al termine e in quegli anni produzioni minori con limitate distribuzioni hanno caratterizzato la sua attività, *L'occhio del ciclone - In the Electric Mist* del 2009, con il quale tornerà in Louisiana subito dopo l'uragano Katrina; *Quai d'Orsay*, del 2013, un'indagine che mette al centro i temi della guerra in Iraq.

Il suo ultimo lavoro di regia è del 2016 e si intitola *Voyage à travers le cinéma français*. Un film sul cinema francese ispirato dall'analogo lavoro di Martin Scorsese sul cinema americano. Un film che ha avuto una lavorazione di sei anni per una durata di tre ore di materiale montato.

Bertrand Tavernier è stato insignito del Leone d'Oro alla carriera al Festival di Venezia del 2015, ma forse il suo lavoro complessivo non è stato del tutto apprezzato come avrebbe meritato. Il suo era un cinema carico di amore per la settima arte, che ha amato come critico e come regista. Un cineasta che è stato, forse erroneamente, accostato a Truffaut, ma dal quale differiva per svariate caratteristiche. Anzi Tavernier è stato un autore che ha rotto l'incantesimo della Nouvelle Vague e che con il suo marcato eclettismo ha restituito nuova linfa al cinema d'oltralpe. Una linfa che si ritrova in quella ricerca della fluidità narrativa, in quelle ambientazioni così influenti sulle vite dei suoi personaggi, in quella ricerca di relazioni e sentimenti e in una visione tutta personale di un male quotidiano così insinuante e quasi *domestico*. Un regista, Tavernier, che facendo della sua imprevedibilità autoriale un marchio tutto personale, si è mosso dentro i canoni di una classicità narrativa, ma aggiornando i temi dei suoi racconti, sempre alla ricerca di un cinema denso e appagante, fatto di una solidità non comune e soprattutto segnato da una invidiabile continuità evolutiva, rimarcando le tracce di quello dei suoi amati registi americani d'epoca.

Tonino De Pace

Non solo d'amore vive l'uomo

Nicola Santagostino

L'archetipo dell'amante spesso risulta il più frainteso all'interno della narrativa. Solitamente si tende a collegarlo a concetti come l'empatia o l'amore romantico, ma di base l'amante si racchiude in un unico termine: passione. Sia chiaro che non parliamo però della passione come spesso viene intesa, l'amante incarna a modo suo la forza motrice che porta l'archetipo narrativo dell'Innocente, l'idealista per eccellenza, verso una concretizzazione e un'uscita dalla delusione tramite una spinta interiore. L'amante non solo spinge a questo, ma anche al rapporto con gli altri, a comprendere che "tutti siamo legati" e che la comprensione dell'altro ci aiuta a comprendere noi stessi e di conseguenza l'universo. Ma la passione che muove e alimenta l'amante è anche *la joie de vivre*, il godere della bellezza delle piccole cose poiché anche in esse si nasconde splendore. Il godersi la vita con leggerezza e nel rispetto degli altri, il comprendere che il nostro dolore non è diverso da quello di chi si trova dall'altra parte del nostro sguardo e allo stesso tempo capire che sono le idee e gli ideali a cambiare il mondo e che non vi è peccato nel viverle come la benzina che ci alimenta. Se il Cuore del Sovrano è il suo Regno, è l'Amante quello che lo aiuta a non renderlo arido, insegnandogli ogni giorno a godere della bellezza che sta coltivando e dando al Guerriero, al Mago e agli altri archetipi l'ancora per non perdersi nelle loro elucubrazioni. L'amante è la gioia che non si attacca alla speranza del futuro, ma vive semplicemente il presente per quello che è e alla fine di tutto questo capisce che comunque il dolore è solo passeggero e che davanti alla meraviglia del creato di cui anche lui fa parte tutto è allo stesso tempo insignificante e fondamentale. L'Ombra dell'Amante, però, è sempre lì pronta a brancare chi non ascolta la sua voce interiore, in attesa furente di scatenare la sua feroce voglia di soddisfazione fisica o, al contrario, di tenersi lontano dai peccati del mondano chiudendosi in un disperato isolamento da tutto ciò che vi è di bello al mondo. Nell'universo del comics americano un esempio assai interessante di Amante lo possiamo trovare nell'arco narrativo dello Swamp Thing di Alan Moore e più specificatamente in "Lezioni di Anatomia". Alec Holland, un biologo esperto di vegetazione, dopo un grave incidente di laboratorio mentre sperimentava un siero per la crescita vegetale finirà fuso con le piante della palude in cui ha sede il suo laboratorio, ma la saga di Moore cambierà le carte in tavola. In questa storia che è considerata rivoluzionaria per la storia del fumetto americano il protagonista scoprirà che non è il vero Alec Holland ma semplicemente i ricordi di Alec, la sua "identità genetica", assorbita dalla vegetazione circostante potenziata a causa del siero.

La fredda logica di Eymerich

Da quel momento tutta la storia prenderà una piega molto più misticheggiante e lentamente si verrà a scoprire un lato mistico del mondo molto legato alle forze della natura e dove la biosfera è una vera e propria forza senziente. Come contraltare a questa visione dell'amante, come sua ombra, viene invece interessante porre Nicholas Eymerich di Valerio Evangelisti, il supremo inquisitore del Regno di Aragona. Logico e pragmatico ai limiti della brutalità, il protagonista della saga di Evangelisti vive la carnalità e i piaceri mondani come una crudele catena che trattiene l'essere umano lontano da Dio, nella sua testa forma ultima di razionalità suprema contrapposta al mondo "femmineo" delle emozioni. Eymerich si porrà quindi come forza fredda, spietata, sterile e quasi disumana atta a demolire qualsiasi forma di gioia o libertà legata al mondo materiale, fino ad arrivare a colonizzare, nel corso dei volumi, l'immaginario umano per purificarlo dai simboli che non rappresentano il potere che lui ha deciso di servire fino a diventare, quasi per ironia, lo stesso Demiurgo degli gnostici che si è trovato a giudicare più volte dichiaravano esssere il falso dio. E così nella cultura pop l'Amante non si rappresenta come spesso lo si pensa, ma si nasconde nei modi più disparati mentre i suoi lati più oscuri forniscono ottimo materiale per anti-eroi o cattivi che in fondo fanno vibrare in noi certe corde.

Swamp Thing e Alec Holland

L'amante, simbolo della fine dei confini

Nicola Santagostino

10 film su storie d'amore particolari

Nona Puntata

Giorgio Campani

Difficile sapere come iniziare questa nuova puntata di 10 film senza rischiare d'esser banali, o facendo inutili preamboli sul tema. Le storie d'amore è uno dei cibi preferiti dei consumatori di storie. E già di per sé lo spettro di varietà delle storie è ampio, perché nonostante il fulcro sia sempre l'incontro tra due esseri umani, è il loro carattere, il loro passato, e l'intreccio tra queste due persone che fa la storia. Alcuni film che parlano di tutto questo mi sono, ancora, molto cari (bastano pochi fotogrammi de *I Ponti di Madison County* o del *Paziente Inglese*, per attaccarmi allo schermo e piantare tutto ciò che sto facendo, importante o meno che sia). Altri sono tremendamente scontati e piatti. Anzi soprattutto in un'era come quella attuale, dove viviamo letteralmente su piattaforme on demand digitali, la quantità di film di bassa produzione o ancor più bassa qualità che ci vengono rifilati "per far massa" nell'interminabile indice di titoli disponibili, è enorme. E le storie d'amore sono un gran numero di questi. Alcuni registi, anche grazie ad alcuni scrittori ispirati, hanno prodotto nel passato storie d'amore particolari, non convenzionali. Ed alcune di queste sono assolutamente indimenticabili, a patto certo che le abbiate già viste. La cosa più meravigliosa ed allo stesso tempo destabilizzante di una storia d'amore, è che non ha niente a che vedere con la mente, le nostre abitudini, il nostro modo di essere. Anzi spesso ci capita di innamorarci di persone che apparentemente non hanno niente a che vedere con quanto sopra, una forza illogica ma molto naturale ci attrae come un piccolo chiodo verso una enorme calamita. Spesso questi incontri improbabili, queste misture incredibili, stravolgono proprio quello che credevamo sarebbe stato un nostro caposaldo: le nostre abitudini, il nostro modo di essere. La cosa fantastica di questo genere filmico è che tutte le tematiche che vi sottoporrò non hanno praticamente senso, sono quasi grottesche. Ma guardando i film e immergendosi nelle storie, questo alone di pregiudizio scompare totalmente, e viene fuori solo la passione e l'unione di queste due entità, mettendo in secondo piano tutto, in modo naturale. Questi dieci film che elencherò di seguito sono, in una magnifica sintesi di personaggi e situazioni, ciò che ho appena tentato di ricordarci. Iniziamo: *Harold e Maude*, Hal Ashby, 1971

Penso che questo sia la storia perfetta con cui cominciare questo gruppo di storie d'amore particolari. Harold è un ragazzo di diciotto anni, figlio di una famiglia benestante che cerca continuamente di indirizzarlo verso una vita preconfezionata, piena di obblighi. Ed Harold vive infatti una vita da depresso, inscenando continuamente suicidi finti coi quali spaventare la propria madre. Un giorno conosce Maude, una meravigliosa ottantenne, piena di vita, e tra i due sboccia subito una profonda amicizia. Maude considera la vita un dono, nonostante le tante peripezie che, si percepisce, abbia vissuto. Harold viene travolto dalla personalità e dalla visione della vita di Maude, ed i due finiscono per innamorarsi. Sembra strano, scritto così, ma vi assicuro che assistere alla loro storia rende tutto più naturale; questa è una vera e propria storia d'amore. In *Tutti pazzi per Mary*, Cameron Diaz e Ben Stiller, quasi contemporaneamente affermano "Harold e Maude è la più grande storia d'amore dei nostri tempi". Ed è innegabile quanto questo film e le sue tematiche abbiano influenzato i celebri fratelli Farrely, registi di questo e molti altri film che trattano la stranezza di alcune storie d'amore (*Io me e Irene, Fratelli per la pelle, Lo spaccacuori, Amore a prima svista*). Un must assoluto.

"Harold e Maude" (1971) di Hal Ashby

Se mi lasci ti cancello Michel Gondry, 2004

Michel Gondry è diventato molto famoso grazie a questo film, una storia che è una vera e propria discesa dentro i ricordi e le esperienze di una coppia: Joel (Jim Carrey) e Clementine (Kate Winslet). Gondry non propone mai la realtà così come la conosciamo, ma aggiunge sempre qualche elemento fantastico. In questo caso Joel, stanco dell'incomprensione di Clem, decide di rivolgersi alla Lacuna inc., una società che garantisce la rimozione totale di alcuni ricordi grazie ad un procedimento scientifico. Per tutto il film ci ritroveremo in mezzo ai ricordi di Joel, confusi e vorticosi, e conosceremo passo passo come lui e Clem si sono conosciuti, innamorati, e poi lasciati. Tralasciando (a malincuore) le interpretazioni dei due protagonisti (Carrey eccezionale anche in un ruolo che è l'esatto opposto del suo cliché espressivo, e cioè un ragazzo depresso ed introverso), i punti forti di questo film sono la sceneggiatura (Charlie Kauffman, immenso) e la scelta di Gondry di non usare effetti digitali ma effetti speciali artigianali. Quando siamo nei ricordi di Joel, ogni parete che scompare, ogni oggetto che compare, sembra molto più di effetto che un qualsiasi

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

ritocco grafico. Gondry riprenderà questo tema, ovvero quello della storia d'amore con le sue piccole stranezze, anche nel seguente *L'arte del sogno*, che vi consiglio caldamente.

Her, Spike Jonzie, 2013

Spike Jonzie è un altro regista surreale, ed anche questa storia è degna di uno dei migliori episodi della serie TV *Black Mirror*. Theodore (un enorme Joaquin Phoenix) è un impiegato di un'azienda che produce lettere e messaggi per altre persone. I computer ed i telefoni sono parte della vita di ogni persona, ognuno vive con gli auricolari nelle orecchie, cellulare e computer agiscono prettamente attraverso comandi vocali (un passo che non sembra troppo lontano anche nella nostra realtà). Theodore è introverso, timido e bisognoso di un nuovo rapporto amoroso, di confidenza, ma non ha il coraggio di iniziarne uno con una persona nuova. Il nuovo sistema operativo "OS 1" viene rilasciato, Theodore lo installa, ed una voce di donna comincia a gestire le sue mail, i suoi messaggi, la sua vita. Ma non in maniera fredda, piuttosto come se fosse un invisibile segretaria, che di li a poco diventa confidente, ed in fine, amante. Theodore può parlare con Amy in qualsiasi momento, al telefono, al PC, in casa. Jonzie esprime con questa storia, il bisogno irrefrenabile di interazione e di affetto che ogni essere umano ha.

Secretary, Steven Shainberg, 2003

Lee (Maggie Gyllenhaal) è una ragazza con la tendenza all'autolesionismo. Determinata a rifarsi una vita, decide di proporsi come segretaria in un ufficio dove incontra l'enigmatico signor Grey (James Spader). Edward Grey ha una serie di manie e di tendenze molto strane (un perfezionismo assurdo tra le altre), ed una connaturata tendenza alla predominazione. Lee e Edward scopriranno di essere attratti sessualmente e sentimentalmente, non senza grandi colpi di scena. Ho adorato, in questo film, la trasformazione di Lee grazie ad Edward, alla "persona giusta" (che costantemente cerchiamo). La sua tendenza all'essere sottomessa non è un difetto, ma una qualità che si sposa perfettamente col bisogno di comandare di Edward, poteri che a volte si scambiano. Un rapporto che stravolge, arricchisce e fa scoprire più di sé stessi. Mi ha sempre incuriosito come il Mr Grey di Isia molto simile al Mr Grey del celeberrimo romanzo e film *50 sfumature di grigio*, tutti e due capi d'ufficio, con la tendenza alla dominazione e con lo stesso cognome. Che Erika Leonard James abbia preso ispirazione da questo film per creare il suo personaggio? Come ultima nota, la colonna sonora di Angelo Badalamenti è un trionfo di sensualità. Ripensando a questo film mi viene in mente la frase che Robin Williams psicologo dice a Matt Damon, in *Will Hunting*, a proposito dell'amore. *Poi dobbiamo decidere chi far entrare nel nostro piccolo strano mondo...*

La forma dell'acqua, Guillermo del Toro, 2017

Del Toro difficilmente girerà mai un film che non abbia a che fare con creature fantastiche e del soprannaturale, lo dice la sua filmografia, e se volete basta dare un'occhiata su Google Immagini all'interno della sua casa (provateci). Protagonisti di questa improbabile, ma probabile (come direbbe Luttazzi) storia d'amore sono Elisa (inserviente muta di una base militare sotterranea) e un essere anfibio, intrappolato in esso dal governo americano per poterlo studiare e trarne ispirazioni per innovazioni in campo bellico. Il tutto sembra davvero grottesco, ma come ho scritto qualche riga più in su, l'attrazione e l'istinto trovano strade laddove sembra non ce ne siano. I due infatti riescono a comunicare grazie alla lingua dei segni, a condividere il silenzio, a perdersi negli occhi dell'altro. Il buon Doug Jones, attore che interpreta sempre le creature di Del Toro in ogni suo film, è un'altra volta eccezionale, con la sua mimica fisica, e la colonna sonora di Desplat (già eccezionale in *Gran Budapest Hotel*) rende ogni momento magico.

Lars e una ragazza tutta sua, Craig Gillespie, 2007

Lars è un ragazzo introverso, chiuso, che fa davvero fatica a relazionarsi non solo con la comunità ma anche con la propria famiglia. Per non parlare delle ragazze. Un giorno comunica alla famiglia di aver conosciuto la donna della sua vita, Bianca. Una volta presentata, essi scoprono che Bianca non è altro che una bambola a grandezza naturale, una di quelle che vengono usate per soddisfare i propri piaceri sessuali. Preoccupata della salute mentale di Lars, la famiglia, ed in seguito tutto il vicinato, decideranno di assecondare Lars. Non vi svelo altro, basta solo aggiungere che la sceneggiatura di questo film è stata candidata all'Oscar, ed è la chicca di questa storia, insieme ad un grande Rian Gosling.

In the mood for love, di Wong Kar-Wai, 2000

Beh questa è forse la meno non-convenzionale delle storie d'amore citate in questo pezzo, ma ho voluto comunque citarla perché ha una particolarità: i due protagonisti si innamorano l'uno dell'altra senza però mai baciarsi, toccarsi, senza neanche sapere coscientemente, insieme, di essere innamorati. Chow e Su si conoscono grazie ad una situazione fortuita e stranissima (sospettano entrambi che i loro coniugi abbiano una relazione extra-coniugale), vivono nello stesso palazzo, si sfiorano continuamente, molte volte senza neanche accorgersene. E' la rappresentazione di un amore che chiameremmo "non realizzato", ma che invece è vivido e presente nelle vite di ognuno dei due personaggi. Uno dei più bei film sull'amore degli ultimi anni.

Ricomincio da capo, Harold Ramis, 1993

Questa è probabilmente una delle commedie più geniali e più sottovalutate del Cinema moderno. Il concetto è semplice: Phil Connors (Bill Murray), cinico ed egocentrico meteorologo di una TV locale, viene inviato, come ogni anno, insieme alla troupe televisiva, in un piccolo paese chiamato Punxsutawney, per assistere alla festa in cui la celebre marmotta Phil rivelerà se l'inverno sarà corto o più lungo. Per circostanze inspiegabili, Phil si troverà a rivivere da capo quel giorno per una serie imprecisata

di volte, senza sapere il perché. Tenterà di uccidersi, di cambiare le cose, senza riuscirci. In una serie di vicende tristi e comiche, il clou del film diventerà la ricerca di sé stessi e la storia d'amore che Phil tenterà di costruire con Rita (Andie McDowell), costruendo quell'unico giorno con lei ogni giorno da capo, cercando di essere esattamente come lei desidera. Il compianto Harold Ramis, regista e sceneggiatore di questo capolavoro, costruisce una storia semplice e geniale. Per chi non l'avesse visto, procurarselo subito.

Lolita

Qui il clou è comunque la storia, quindi potreste scegliere sia la versione di Kubrick, del 1962 (ben più distante dal racconto del romanzo di Nabokov. Kubrick ha sempre preso testi già esistenti per poi rielaborarli a modo suo) o quella di Adrian Lyne, del 1997 (ben più fedele al romanzo, più manierista ed estetica). Personalmente sono più affezionato alla versione di Kubrick, anche perché usciva in un periodo molto più conservatore rispetto a 35 anni più tardi. La storia penso la conosciate tutti.

Tutta una vita, Claude Lelouche, 1973

Conosciamo Sarah e Simon come due individui separatamente. Li vediamo nascere, crescere, vediamo le loro origini, e la loro vita. La narrazione del film non è la storia di due persone insieme, ma sono due nastri separati e paralleli, ed ognuno racconta la vita dei protagonisti. La caparbia e testarda Sarah, figlia di un grande industriale, i suoi cambiamenti, le sue delusioni d'amore, le sue relazioni. E Simon, di origini ben più modeste, sempre in mezzo alla gente, determinato a diventare un regista ed un narratore di storie. Ma non vediamo solamente la loro storia, ma anche quella delle loro famiglie precedenti, dei loro genitori, dei loro avi (interpretati sempre dagli stessi attori che interpretano Sarah e Simon). L'intero film è un contorno, un preludio, al loro incontro, che avverrà solo negli ultimi secondi del film, su un aereo. Tutta una vita, tutto un film per preparare quel singolo incontro.

Giorgio Campani

I fumetti di Ax, rivista d'avanguardia, un'oasi nel deserto degli stereotipi

Ali Raffaele Matar

Partiamo con alcune stime. La stragrande maggioranza di appassionati di manga - ipotizziamo un buon ottanta per cento - conoscerà *Shonen Jump*, il settimanale su cui per decenni sono stati serializzati titoli amatissimi dai più giovani, da Dragon Ball e Slam Dunk a Gintama e One Piece, detentori di tutti i record di vendite nell'industria del fumetto. Percentuali di notorietà nettamente minori sono riservate, invece, alle riviste che ospitano fumetti rivolti ad altri target, come le storiche riviste di manga per ragazze, da Ribon a Margaret e Nakayoshi, contenitori dei principali *shojo manga*, dedicati a un pubblico prevalentemente femminile. Che siano note o meno in Europa, queste riviste di manga hanno in comune un tratto non indifferente: sono depositi commerciali, costruiti a tavolino per lanciare successi da milioni di copie, destinati a decollare dalla carta verso il grande e piccolo schermo. Per concretizzare questo obiettivo, è naturale che autrici e autori siano sottoposti a rigidi regole di mercato. E così, la creatività viene messa in secondo piano, castrata e sacrificata in onore delle vendite. Tematiche e stili devono sottostare agli standard pensati per compiacere il grande pubblico. Chi non segue le logiche del mainstream non troverà spazio nel settore. A meno di dimostrare di sapersi adattare, come hanno fatto negli anni artisti versatili come Furuya Usamaru. Ne deriva un quadro soffocante in cui, agli occhi dei lettori pretenziosi, il manga appare come un mezzo di espressione limitato, così come lo stile a occhioni e capelli a punta - bambinesco, ripetitivo

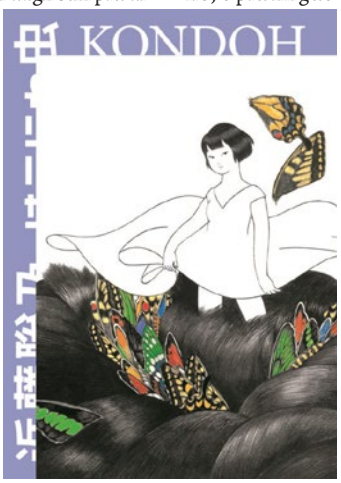
Numero 100 di AX, illustrata da Sakabashiri Imiri

Edizione italiana di Kappa at work

e stereotipato – non può che far da repellente al pubblico più raffinato, amante della bande dessinée e del cinema d'autore. Qual è, dunque, l'antidoto a una siffatta voragine editoriale? Solamente le riviste underground. Negli anni, riviste come la leggendaria *Garo* sono divenute rifugio per gli artisti più innovativi, sperimentali e intransigenti del panorama nipponico. Artisti che, potendosi esprimere senza vincoli, hanno dato vita a generi narrativi alternativi come il *gekiga* (incentrato su drammi sociali e esistenziali), l'*ero-guro* (storie sadiche e grottesche) e l'*heta-uma* (un filone disegnato volutamente con un tratto approssimativo, al limite dello scarabocchio). Oggi, la libertà che trasudava in passato da Garo (attiva dal 1964 al 2002, pur con basse tirature), ha ritrovato linfa vitale sulle pagine di AX, lanciata nel 1998 dall'editore Seirinkogeisha e tutt'oggi pubblicata a cadenza bimestrale. Tra i pochi periodici giapponesi veramente indipendenti, AX accoglie autrici e autori dagli stili più disparati, talvolta esordienti sconosciuti ma creativi, talvolta vecchie firme note di Garo. Per il decennale della fondazione di AX, nel 2008, l'editore statunitense Top Shelf ha dedicato alla rivista un volume antologico contenente trentatre storie accuratamente selezionate dagli archivi, per testimoniare lo spirito anarchico e variegato del magazine.

In Italia, l'interesse per le opere sperimentali di AX è notizia recente. Nel 2018, per Coconino Press escono due opere serializzate su questa rivista: il caposaldo dello heta-uma *Tokyo Zombie* di Hanakuma Yusaku e l'onirico *Il mondo degli insetti* di Kondoh Akino. L'anno successivo, Dynit sceglie di tradurre due tra i più grandi capolavori di AX: *Viaggio alla fine del mondo* dei fratelli Nishioka Kyoudai, dalle atmosfere kafkiane, e *Una donna e la guerra* di Kondo Yoko, ispirato alla letteratura di Sakaguchi Ango. Nel 2020, l'editore perugino Star Comics ha avuto l'ardire di ospitare nel suo catalogo una delle firme ricorrenti di AX, il particolarissimo Sakabashira Imiri, attraverso i volumi *The Box Man* e *Kappa at Work*. L'avvio della protagonista di *Kappa at Work* verso il luogo in cui dovrà sostenere un colloquio di lavoro si trasforma in un'Odissea fantastica, dalle mille commistioni stilistiche, in cui la logica narrativa lascia spazio alle sorprese visive che si celano nelle dettagliatissime tavole dell'opera. La china portentosa di Sakabashira crea mondi bizzarri, in cui animali, piante, cibi e palazzi si muovono, parlano, interagiscono, e più lingue e culture si intrecciano, creando un mondo utopico, a metà tra fiaba, sogno e fantascienza, dove i personaggi secondari omaggiano quelli di Tsuge Yoshiharu e Ebisu Yoshikazu, storici autori di Garo. D'altronde, la bizzarria e l'imprevedibilità sono un marchio di fabbrica degli artisti pubblicati su AX, un universo creativo che va scoperto per fuggire dall'aridità dell'omologazione di cui è da sempre vittima il fumetto nipponico.

Edizione giapponese di Viaggio alla fine del mondo



Edizione italiana de Il mondo degli insetti

Ali Raffaele Matar

L'ultima minaccia (Deadline – U.S.A. 1952)

Antonio Falcone

Stati Uniti d'America, anni '50. Il giornale indipendente *The Day* sta per essere posto in vendita, nonostante il parere contrario della signora Margaret Garrison (Ethel Barrymore), vedova del fondatore, ferma sostenitrice dell'adamantina linea editoriale sostenuta dal direttore Ed Hutcheson (Humphrey Bogart), fiero rappresentante di un giornalismo dalla schiena dritta, fortemente ancorato a determinati ideali di trasparenza e veridicità nel riportare le notizie, anche per il tramite di un'accurata ricerca delle fonti, mentre le due sue figlie, Kitty (Joyce MacKenzie) ed Alice (Fay Baker), azioniste di maggioranza, sono solidali alla cessione. E' dunque necessario l'intervento del giudice, il quale dovrà esprimersi sulla liceità della vendita ad un giornale concorrente, *The Standard*, dall'impostazione più spregiudicata e "moderna", assecondando quella tendenza per cui "*al lettore non bastano più le sole notizie…vuole fumetti, concorsi, rebus…vuole sapere come conquistare un amico o influenzare l'avvenire…ergo: oroscopi, pronostici sui cavalli, interpretazioni dei sogni, che li illudano di poter vincere alle lotterie, e se incidentalmente, qualche volta, si imbattono nella prima pagina, notizie…*", come commenta laconico Hutcheson nel corso della "veglia funebre" organizzata in un bar dalla redazione al completo per la prossima scomparsa del loro giornale. Ma *The Day* ha ancora delle carte da giocare, vedi l'inchiesta sul gangster italoamericano Tomas Rienzi (Martin Gabel), recentemente accusato dalla Commissione Governativa di brogli elettorali e con le mani in pasta un pò dappertutto, come risulterà dalle indagini dei giornalisti sull'omicidio della giovane Bessie Schmidt, amante proprio di Rienzi e d'altronde anche suo fratello Herman (Joe De Santis) era stato in contatto con lui… Sceneggiato e diretto da Richard Brooks, autore non sempre ricordato come meriterebbe la sua notevole abilità nella scrittura di dialoghi sciolti e fortemente rappresentativi, al pari di quella relativa ad una regia sempre incisiva nel valorizzare ambientazioni ed interpretazioni attoriali, *Deadline - U.S.A* è un film che già dal titolo ("linea della morte", ovvero, nel mondo del giornalismo anglosassone, il termine entro il quale chiudere il giornale ed inviarlo in stampa), vuole richiamare l'attenzione sulla necessità della sopravvivenza di un giornalismo "puro", che, come diceva Montanelli, dovrebbe riconoscersi in un solo proprietario, i suoi lettori, all'interno di un libero, democratico, scambio di pareri, riconoscendo opportunamente la propria responsabilità nell'influenzare la pubblica opinione, tanto in positivo quanto in negativo, contribuendo comunque al necessario sviluppo di una coscienza comune. E' un'opera permeata di un forte idealismo ma che non scade nella banalità della facile retorica, in quanto attraversata da un senso di amara consapevolezza, appena stemperata da una certa ironia, nel rappresentare con asciutto realismo i mutamenti che andavano ad attraversare la comune morale, strali contro i quali prende le armi, moderno cavaliere, l'Ed Hutcheson interpretato da Bogart, qui, volto granitico da fiero incassatore, in una delle sue migliori interpretazioni nel ritrarre realisticamente, sempre lottando fra disillusione e pervicacia, anche l'aspetto privato del personaggio, vincente nella professione, ma perdente nel privato, un matrimonio fallito alle spalle, con l'ex moglie, Nora (Kim Hunter), della quale è ancora innamorato, ormai prossima a risposarsi. Democratico convinto e con un passato da cronista, Brooks, ispirandosi ad accadimenti realmente avvenuti (la cessione del *New York World* nel 1931, per decisione dei figli di Joseph Pulitzer, che lo aveva creato nel 1860; il giornale di cui si ipotizza la vendita è ispirato nella sua impostazione al *Sun*, fondato nel 1833 da Benjamin Day e chiuso nel 1950), non solo visualizza un vibrante e realistico ritratto della vita in redazione sfruttando insolite angolazioni di ripresa, ma delinea anche, con arguzia ed abilità, le tracce di diversi percorsi narrativi. Viene dunque visualizzato un ben congegnato dedalo che prende il via dalla descritta ipotesi di vendita del quotidiano, per poi intersecarsi con la vita privata del protagonista, andare a coinvolgere gli sporchi affari di Rienzi (nella versione italiana le origini siciliane del boss vengono omesse, tanto da mutarne nome, Rodzich, e provenienza, l'Europa dell'Est), ed infine convergere con la soluzione dell'omicidio della ragazza, il tutto seguendo l'orientamento dato dal faro della piena fedeltà ai principi dell'incorruttibilità morale in ogni settore del civile consesso (*"la libera stampa è come la vita libera, è sempre in pericolo"*, esclama Hutcheson), come evidenziato dallo splendido dialogo fra la vedova Garrison, resa con naturale impeto da Ethel Barrymore, ed il ferreo direttore, affidando poi alla stampa un rilevante ruolo di mediazione nel riportare il più fedelmente possibile le notizie, così da instaurare nel tempo, riprendendo quanto su scritto, un vero e proprio patto di lealtà con i propri lettori (la sequenza in cui l'anziana madre di Bessie, la signora Schmidt, Kasia Orzazewski, spiega ad Hutcheson perché si è rivolta al giornale e non alla polizia nel rivelare importanti prove sull'omicidio della figlia, *"da voi ho appreso come essere buona cittadina, come leggere, scrivere…voi avete cercato di scoprire la verità"*). Il tutto troverà poi opportuna chiosa finale nella famosa battuta rivolta da Hutcheson a Rienzi al telefono, con le rotative ormai avviate per la stampa di quello che sarà l'ultimo numero di *The Day*, contenente scottanti rivelazioni sul gangster: "*È la stampa, bellezza! La stampa! E tu non ci puoi far niente! Niente!*". Il giornale dunque sarà inglobato dal concorrente "gossiparo", ma resterà indissolubile quell'assunto di cui si è reso portatore e che si vorrebbe ormai consolidato nel vivere sociale e politico di ogni nazione, la libera manifestazione del pensiero da parte di ciascun individuo ed in particolar modo nell'ambito degli organi d'informazione, scevri quest'ultimi da qualsivoglia ingerenza dominante riguardo il proprio operato. Forse meno celebrato rispetto ad altri film incentrati su identiche tematiche, *Deadline- U.S.A.* rivela tuttora una vivida attualità, stringendo un simbiotico legame tra il cinema d'impegno civile d'impronta classica e il giornalismo più puro e concreto: certo, si narrano eventi apparentemente distanti, però credo sia sufficiente pensare all'odierno apporto velocistico ma a volte superficiale del web e ad altre distorsioni giornalistiche dalla strada maestra, per circoscriverne l'urgenza di quanto messo in scena con la nostra quotidianità, dove la sinergica combinazione tra una stampa veramente libera, non irreggimentata, e l'autodeterminazione del singolo dovrebbero servire da opportuna livella contro quelle puntuali esternazioni di potere proprie di chi, citando Orwell in chiusura, si sente "più uguale degli altri", all'interno di una conclamata eguaglianza tra simili.

Antonio Falcone

Ambiente-Donna

Carmen De Stasio

È possibile avere consapevolezza di una coscienza che non sia la propria? Partecipando della riflessione già posta dal filosofo M. Schlick rispetto alla cartesiana analogia, il quesito vale nel frangente dell'ambiente donna in ambito cinematografico. Nello specifico, l'ambiente che in questo report guida la nostra argomentazione riguarda le modalità operative finalizzate al modo in cui il cinema di qualità sviluppi il canovaccio entro il quale la protagonista – come pure le protagoniste – si presentano al pubblico.

Perspicace e preciso, l'ambiente cinematico ci appare come il maggiormente consono a graduare, per svolgimenti intrinseci e in ogni caso collegati tra loro, l'efficacia di tutte le condizioni che compongono quel che vuol dire tanto e che sottace vuoi per limiti di spazio che di tempo, vuoi per il fatto di giovarsi rispettivamente di detto, ovverosia di parole che stabiliscano un processo a vasi comunicanti e che non si lascia intralciare da insidiosi mutismi, insieme a tanto non detto perché non si ecceda – o non si acceda – nell'intimità. A questo punto, il cinema – dove gli spazi e i tempi evitano qualsiasi tentativo di discriminare la diversità dei luoghi e la diversità cronologica, quanto, ancora, la temporalità individuale tra gli altri e l'individualità intesa nei processi intimi e di intimizzazione –, si emancipa dal criterio della divisione tra i modi per via di una coscienza analitica pronta a scandagliare le evasioni dalla semplice inquadratura o dalla strumentale frase che potrebbe attrarre al di sotto della propria significanza. Sull'altro versante – che sia opposto o collaterale non è rilevante – esso si emancipa dai modi imperturbabili che fissano le sembianze non solo della fisicità di primari e comprimari, quanto anche la fisicità concepibile attraverso lo schermo, insieme alla fugacità dell'evento inteso come patrimonio di predestinazione. L'emancipazione si rivela in maniera evidente anche quando le opere portate sullo schermo sono riprese da testi scritti, prevalendo la grazia del regista a comporre un quadro mobile dove anche l'aspetto circostanziato viene elaborato in modo tale da coinvolgere il mistero.

Non sfugge che l'identità integri la disposizione a velare e, contemporaneamente, a rivelare nell'esattezza dei tempi cinematografici il flusso di coscienza che si destreggia nel medesimo tempo e nel medesimo spazio della donna, andando a generare quell'ambiente nel quale la coscienza di sé si attiva come conquista. Una conquista che colloca le protagoniste a tali pur se sovente esse non rimarchino un ruolo di rilevanza. In più, quando ciò accade, l'essere simultaneamente sui due fronti del detto e del non detto, come del visibile e del mistero, si congiunge per il tipo di attività delineata dalla valentia del regista – quella che non posso che appellare come (ricerca di) grazia. Tale modello ci viene proiettato nella cinematografia del periodo contemporaneo, specialmente, là dove si esprime con una certa esattezza il ruolo tutt'altro che subalterno della donna emancipato dall'essere «figura». Esemplare in tal senso è *The Hours*, il film che S. Daldry diresse nel 2002: tre donne di diversa condizione sia sociale che culturale e temporale; tre tempi delineati attraverso la storia di ciascun tempo, come di ciascun personaggio all'interno dei suoi tempi interiori ed esteriori a dispetto dell'evidente differenza, senza per altro mai giungere a una prepotente divaricazione e, anzi, conseguendo negli effetti una continuità che si riverbera in uno spazio particolare e, dunque, un ambiente del tutto particolare e comune, soprattutto (ciò che lega le tre donne è *Mrs. Dalloway*, il libro che V. Woolf – nel film impersonata da un'irriconoscibile N. Kidman – pubblicò nel 1925).

È a questo punto che intendo affermare che il cinema si proietti come verosimiglianza nel caso predetto e per il quale mi riferisco alla coscienza analitica e alla significanza rispetto alla finzione, momento, cioè, in cui l'obiettivo non fa che scandagliare la sola sembianza. La nostra propensione va alla prima forma per il fatto di delineare l'ergonomicità non soltanto della qualità dell'opera (e *The Hours* ne è validissima prospettiva), quanto della qualità connaturata al saper inserirsi in una situazione quale essa sia e renderla interessante (nell'etimo del termine) e memorabile; viepiù familiare e credibile nella misura in cui appare intraprendente per verosimiglianza di umanità senza non-interruzione. Quel che accade è il permanere in una dimensione coerente di non detto ed è la sensazione che quei personaggi e non altri continuino ad esistere a luci spente, oltre la soglia della conclusione tecnica. In tal senso il cinema è ambiente evocativo: impresso di unità minime di un discorso più vasto, sfugge alle regole cronologiche, equivalendo nella singolarità di ciascuna situazione estirpata dall'anonimato, nuovamente senza apporre alcun sigillo di disgregazione, anche quando le parti appaiono dissezionate al loro interno.

Julianne Moore

Meryl Streep

Nicole Kidman

Ambientedonna, dunque, oserei dire, e il collegamento prevale nella fusione tra condizioni pre-agenti – che invadono l'attualità in una costante riservata – e situazioni dell'attualità: al centro insiste la lettura di un ambiente nel quale l'istante scompare, così come scompare l'arguta e sterile elucubrazione per lasciar posto a una realtà integra e dotata di proprio assetto. Altresì scompare qualsiasi finzione anche allorquando balugini una tale esistenza nel fantastico che, pertanto, non sarà mai gioco invasivo. Ecco, allora, che l'*ambientedonna* vada a raccordarsi con la presenza in una contiguità al di sopra di qualsiasi condizione mediante una sensibilità diatopica: che si tratti di donne immerse in tempi cronici e luoghi diversi per ruolo sociale e/o culturale, la disposizione attitudinale che il cinema di esse promuove conduce ad avvertirle come eroine nel e del vivere non già nella sua attività di attraversamento. Quel che, in altre parole, è l'elemento principale della costruzione dell'*ambientedonna* al di sopra di qualsiasi iconografia.

Carmen De Stasio

** Prossimo numero:*
Il camuffament

Il canto d'amore di J. Alfred Prufrock

T. S. Eliot (1888 - 1965)

Allora andiamo, tu ed io,
Quando la sera si stende contro il cielo
Come un paziente eterizzato disteso su una tavola;
Andiamo, per certe strade semideserte,
Mormoranti ricoveri
Di notti senza riposo in alberghi di passo a poco prezzo
E ristoranti pieni di segatura e gusci d'ostriche;
Strade che si succedono come un tedioso argomento
Con l'insidioso proposito
Di condurti a domande che opprimono...
Oh, non chiedere « Cosa? »
Andiamo a fare la nostra visita.

Nella stanza le donne vanno e vengono
Parlando di Michelangelo.

La nebbia gialla che strofina la schiena contro i vetri,
Il fumo giallo che strofina il suo muso contro i vetri
Lambì con la sua lingua gli angoli della sera,
Indugiò sulle pozze stagnanti negli scoli,
Lasciò che gli cadesse sulla schiena la fuliggine che cade dai camini,
Scivolò sul terrazzo, spiccò un balzo improvviso,
E vedendo che era una soffice sera d'ottobre
S'arricciolò attorno alla casa, e si assopì.

E di sicuro ci sarà tempo
Per il fumo giallo che scivola lungo la strada
Strofinando la schiena contro i vetri;
Ci sarà tempo, ci sarà tempo
Per prepararti una faccia per incontrare le facce che incontri;
Ci sarà tempo per uccidere e creare,
E tempo per tutte le opere e i giorni delle mani
Che sollevano e lasciano cadere una domanda sul tuo piatto;
Tempo per te e tempo per me,
E tempo anche per cento indecisioni,
E per cento visioni e revisioni,
Prima di prendere un tè col pane abbrustolito

Nella stanza le donne vanno e vengono
Parlando di Michelangelo.

E di sicuro ci sarà tempo
Di chiedere, « Posso osare? » e, « Posso osare? »
Tempo di volgere il capo e scendere la scala,
Con una zona calva in mezzo ai miei capelli -
(Diranno: «Come diventano radi i suoi capelli! »)
Con il mio abito per la mattina, con il colletto solido che arriva fino al mento,
Con la cravatta ricca e modesta, ma asseríta da un semplice spillo -
(Diranno: « Come gli son diventate sottili le gambe e le braccia! »)

Oserò
Turbare l'universo?

Edvard Munch, "Sera sul viale Karl Johan" (1892)

In un attimo solo c'è tempo
Per decisioni e revisioni che un attimo solo invertirà

Perché già tutte le ho conosciute, conosciute tutte: -
Ho conosciuto le sere, le mattine, i pomeriggi,
Ho misurato la mia vita con cucchiaini da caffè;
Conosco le voci che muoiono con un morente declino
Sotto la musica giunta da una stanza più lontana.
Così, come potrei rischiare?
E ho conosciuto tutti gli occhi, conosciuti tutti -
Gli occhi che ti fissano in una frase formulata,
E quando sono formulato, appuntato a uno spillo,
Quando sono trafitto da uno spillo e mi dibatto sul muro
Come potrei allora cominciare
A sputar fuori tutti i mozziconi dei miei giorni e delle mie abitudini? .
Come potrei rischiare?
E ho già conosciuto le braccia, conosciute tutte -
Le braccia ingioiellate e bianche e nude
(Ma alla luce di una lampada avvilite da una leggera peluria bruna!)
E' il profumo che viene da un vestito
Che mi fa divagare a questo modo?
Braccia appoggiate a un tavolo, o avvolte in uno scialle.
Potrei rischiare, allora?-
Come potrei cominciare?

. . . . . .

Direi, ho camminato al crepuscolo per strade strette
Ed ho osservato il fumo che sale dalle pipe
di uomini solitari in maniche di camicia affacciati alle finestre?...

Avrei potuto essere un paio di ruvidi artigli
Che corrono sul fondo di mari silenziosi

. . . . . .

E il pomeriggio, la sera, dorme così tranquillamente!
Lisciata da lunghe dita,
Addormentata... stanca... o gioca a fare la malata,
Sdraiata sul pavimento, qui fra te e me.
Potrei, dopo il tè e le paste e, i gelati,
Aver la forza di forzare il momento alla sua crisi?
Ma sebbene abbia pianto e digiunato, pianto e pregato,
Sebbene abbia visto il mio capo (che comincia
un po' a perdere i capelli)
Portato su un vassoio,
lo non sono un profeta - e non ha molta importanza;
Ho visto vacillare il momento della mia grandezza,
E ho visto l'eterno Lacchè reggere il mio soprabito ghignando,
E a farla breve, ne ho avuto paura.
E ne sarebbe valsa la pena, dopo tutto,
Dopo le tazze, la marmellata e il tè,
E fra la porcellana e qualche chiacchiera

Fra te e me, ne sarebbe valsa la pena

D'affrontare il problema sorridendo,
Di comprimere tutto l'universo in una palla

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

E di farlo rotolare verso una domanda che opprime,
Di dire: « Io sono Lazzaro, vengo dal regno dei morti,
Torno per dirvi tutto, vi dirò tutto » -
Se una, mettendole un cuscino accanto al capo,
Dicesse: « Non è per niente questo che volevo dire.
Non è questo, per niente. »
E ne sarebbe valsa la pena, dopo tutto,
Ne sarebbe valsa la pena,
Dopo i tramonti e i cortili e le strade spruzzate di pioggia,
Dopo i romanzi, dopo le tazze da tè, dopo le gonne strascicate sul pavimento
E questo, e tante altre cose? -
E' impossibile dire ciò che intendo!
Ma come se una lanterna magica proiettasse il disegno dei nervi su uno schermo:
Ne sarebbe valsa la pena
Se una, accomodandosi un cuscino o togliendosi uno scialle,
E volgendosi verso la finestra, dicesse:
« Non è per niente questo,
Non è per niente questo che volevo dire. »

. . . . . .

No! Io non sono il Principe Amleto, né ero destinato ad esserlo;
Io sono un cortigiano, sono uno
Utile forse a ingrossare un corteo, a dar l'avvio a una scena o due,
Ad avvisare il principe; uno strumento facile, di certo,
Deferente, felice di mostrarsi utile,
Prudente, cauto, meticoloso;
Pieno di nobili sentenze, ma un po' ottuso;
Talvolta, in verità, quasi ridicolo -
E quasi, a volte, il Buffone.

Divento vecchio... divento vecchio...
Porterò i pantaloni arrotolati in fondo.

Dividerò i miei capelli sulla nuca? Avrò il coraggio di mangiare una pesca?
Porterò pantaloni di flanella bianca, e camminerò sulla spiaggia.
Ho udito le sirene cantare l'una all'altra.

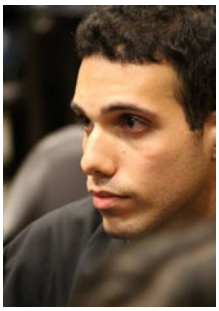
Non credo che canteranno per me.

Le ho viste al largo cavalcare l'onde
Pettinare la candida chioma dell'onde risospinte:
Quando il vento rigonfia l'acqua bianca e nera.

Ci siamo troppo attardati nelle camere del mare
Con le figlie del mare incoronate d'alghe rosse e brune
Finché le voci umane ci svegliano, e anneghiamo.

T. S. Eliot

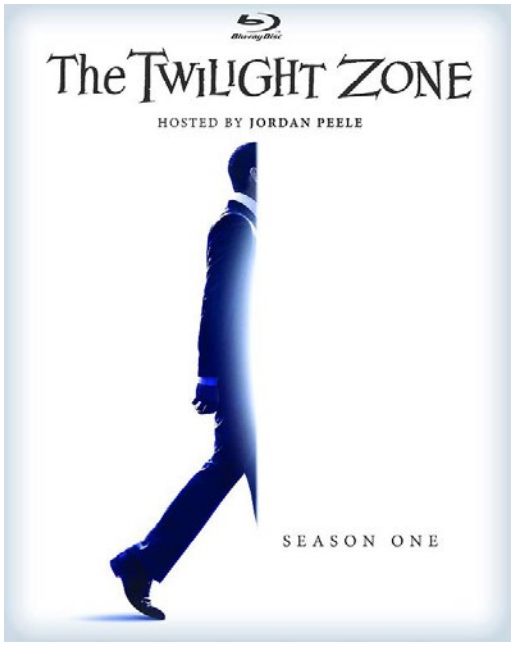
Il cinema come arte della trinità temporale



Giovanni Mazzallo

Ciò che è registrato su pellicola si riferisce ad oggetti, luoghi e persone immortalati in un dato istante del tempo presente. Il presente esposto dalla pellicola è un tempo che è stato il presente per l'oggetto della visione e che è necessariamente il passato in relazione al presente che lo spettatore vive nel momento della visione cinematografica. Il cinema è arte sia del tempo passato sia del tempo presente. Il futuro è tempo presente-passato in avvenire perché, non appena si realizza, non è più futuro e viene istantaneamente carpito dall'obiettivo cinematografico che annette a sé la natura fondamentale della realtà fisica, ossia il continuo divenire. Il divenire è comprensivo del presente trascorso (il tempo passato) e del presente che nell'immediato sarà e che, una volta trascorso, diverrà passato (il tempo futuro, che realizza in modo continuo il tempo presente nella catena causale degli eventi). Il presente è la dimensione temporale dell'esistenza fisica ed è simultaneamente padre (nel suo scorrere) e figlio (nel suo formarsi) sia del passato sia del futuro; è figlio del futuro perché il futuro sorge, nel suo farsi presente, dal presente già passato e il presente è dunque figlio del futuro nato dal passato che è stato presente. Il cinema è arte del presente perché *presenta* ciò che c'è e che configura la dimensione del presente (il tempo è la realtà fisica in tutte le forme di esistenza, il fluire del tempo è il fluire della materia). Il cinema è anche arte del passato e lo è in una duplice veste: sia perché il presente immortalato è passato in relazione al tempo fisico attuale; sia perché il cinema può creare (mediante il montaggio) più tempi all'interno del tempo unico della pellicola e questi tempi si distribuiscono nei rapporti di anteriorità, contemporaneità e posteriorità all'interno dell'architettura filmica. Il cinema ha la capacità evocativa di mostrare il flusso dei pensieri e dei ricordi perché rende presente quanto è già divenuto passato (la memoria, nell'essere umano, è la pellicola del suo tempo passato) dimostrando che oggetti e persone non vivono in (non sono) un presente spazio-temporale rigido perché esso è elastico e si protende nella natura quadridimensionale della realtà fisica. Ciò significa che un oggetto, una persona è identica a sé (ha la sua identità) non perché è uguale a se stessa in modo fisso, ma perché è uguale a sé nell'evoluzione continua di tutte le diverse persone che è stata e senza le quali non sarebbe la persona che è nel dato istante del presente. Una persona è la sua storia personale, data dal *patchwork* continuo di tutte le sue forme di esistenza contemplate nella forma identitaria del suo peculiare essere individuale ed irripetibile. Il cinema prova che la realtà fisica ha parti temporali (passate) che esistono allo stesso modo di quella presente; l'io del presente non esisterebbe se si cancellassero gli io del passato, l'io del futuro è l'io dell'avvento di un nuovo presente, di un nuovo io ed è ugualmente esistente. Il tempo fisico (causale) ha natura meta-fisica in quanto derivante dallo spazio-tempo assoluto (a-causale) che dà origine alla materia, all'esistenza. Il cinema (che naturalmente non può risalire allo spazio-tempo primordiale) permette di vedere che la realtà del tempo fisico va ben oltre l'attualità del divenire perché il presente è unità inscindibile con il passato trattenuto nella memoria del soggetto. Il presente (padre e figlio contemporaneamente sia del passato sia del futuro) è dunque padre e figlio di se stesso in tale unità trinitaria in cui tutto è tempo presente nelle qualificazioni di passato, presente e futuro date nel divenire della materia. La realtà oggettiva è tale non solo per l'obiettività fornita dai sensi, ma anche perché alla sua formazione concorre la soggettività della memoria, ossia il passato. *Il cambio della guardia* (episodio tratto dalla terza stagione della storica serie tv *Ai confini della realtà*) mostra un docente di un college (sulla via del pensionamento) che medita di uccidersi perché sente di non aver insegnato niente a nessuno. Egli, in seguito, torna sui propri passi quando (con la potenza del ricordo) "riporta in vita" (nei fantasmi della sua memoria) i suoi vecchi studenti (nel frattempo morti per via della guerra e di altre calamità) che parlano con lui e gli permettono di comprendere come (senza di lui) loro non sarebbero divenuti gli uomini che poi sono diventati. Questo è un chiaro esempio dell'eternità del presente (nel suo essere passato, presente e futuro) come segno distintivo della realtà fisica. Il cinema è arte fisica e meta-fisica, è l'arte del tempo.

Giovanni Mazzallo



Media Partner Festival - Diari di Cineclub 2021

www.cinecircoloromano.it

www.edinburghshortfilmfestival.com

www.valdarnocinemafilmfestival.it

internationalpoliceawardartsfestival.it/

www.romafilmcorto.it

www.facebook.com/events/244166730681451

www.premiocentottanta.it

lunigianacinemafestival.movie.blog

www.fotogrammadoro.com

www.sardiniarcheofestival.it

www.vocinellombra.com

www.babelfilmfestival.com

www.istitutocinematografico.org

www.cinelatinotrieste.org

www.cinenapolidiritti.it

www.festivalcinemasicilia.org

www.rassegnalicodia.it

www.firenzearcheofilm.it

www.tiranafilmfest.com

www.laspeziafilmfestival.it

www.caminhos.info/call

Dio è donna e si chiama Petrunya – dalla piccola Macedonia un potente ritratto di donna

Durante una festa religiosa, gli uomini di una piccola città della Macedonia competono per trovare una croce, gettata in acqua dal prete. Quest'anno, però, è una donna di nome Petrunya a trovarla, facendo infuriare la comunità maschile

Tonino Mannella

Dio è donna e si chiama Petrunya, vincitore del Premio Lux come miglior film europeo, è il quinto lungometraggio della regista macedone Teona Strugar Mitevska. Già conosciuta dagli addetti ai lavori, con quest'opera riesce a raggiungere anche il grande pubblico, nonostante il periodo tormentato di chiusure e limitazioni, grazie alla distribuzione Amazon che l'ha inserito nel catalogo Prime video.

Prima di parlare specificatamente del film è interessante soffermarsi sulla sua genesi e sul percorso che ha portato la regista a intraprendere importanti scelte organizzative. Il master statunitense e le primissime esperienze cinematografiche hanno infatti indotto, Teona e i suoi due fratelli Labina e Vuk, a fondare la Sisters and Brother Mitevski Production, una casa di produzione indipendente che le ha consentito una maggiore libertà di movimento nella realizzazione dei suoi progetti.

Particolarmente rilevante è stata la precisa scelta di avere delle donne nei punti chiave dell'organigramma produttivo, oltre alla presenza dei fratelli Vuk (scenografo) e Labina (una delle protagoniste del film). La forte presenza femminile è anche un tratto distintivo del film e ne determina l'orientamento femminista: uno sguardo alla situazione della donna nelle piccole realtà rurali del paese balcanico che, al tempo stesso, rende evidente i caratteri di universalità di tale condizione.

Petrunya è una giovane donna, non bella, laureata ma che vive con i genitori, alla ricerca, senza ormai troppa convinzione, di una occupazione. Dopo l'ennesimo colloquio di lavoro scoraggiante e umiliante si ritrova ad assistere all'annuale rito della croce nel quale un gruppo di uomini si tuffa nel fiume tentando di recuperare la croce di legno lanciata dal prete locale dopo la benedizione. Secondo la tradizione, al vincitore della competizione, sarà assicurato un anno di fortuna e prosperità fino al successivo rito. Assistendo alla cerimonia Petrunya segue l'impulso di gettarsi nell'acqua riuscendo a prendere la croce prima degli altri, ovviamente la trasgressione della regola non scritta per la quale solo gli uomini possono partecipare, scatena la reazione dei concorrenti, contrastata con difficoltà dal sacerdote che non riesce a far ragionare la folla. Approfittando della bagarre Petrunya scappa con il trofeo ma verrà presto rintracciata e portata nel posto di Polizia nel tentativo di redimere la questione. Da qui in poi la donna diventa il fulcro di un conflitto che non riguarda più solamente una disputa tra paesani ma si estende alla definizione di ruoli, all'esercizio dell'autorità e soprattutto alla volontà e capacità di Petrunya di affrontare e mettere in discussione lo Status Quo. La vicenda è inoltre seguita da una giornalista (Labina Mitevska) che comprende la portata sovversiva del gesto della giovane e cerca di evidenziare i paradossi e l'anacronismo di un sistema patriarcale che arranca nella difesa a oltranza dei suoi meccanismi. Il film è incentrato sull'evoluzione di Petrunya la quale inizialmente non sembra possedere particolari motivazioni emancipatorie (il problema vero della comunità è la mancanza di lavoro, come viene più volte ripetuto da diversi personaggi) ma, nel corso della narrazione, acquista via via coscienza di sé e del suo ruolo evidenziando uno sviluppo del personaggio che viene accompagnato da precise scelte registiche: se nella prima parte infatti vediamo la ragazza isolata o incorniciata nei riquadri creati nell'ambiente circostante che la separano dagli altri personaggi, successivamente Petrunya sembra avere più consapevolezza della sua presenza riempiendo lo spazio in maniera più decisa e autorevole. Analogamente gli uomini ricevono dalla regista un trattamento particolare, spesso vengono mostrati sfocati, relegati sullo sfondo o in controluce, i loro corpi tagliati dall'inquadratura a sottolineare la perdita di centralità e di potere. Lo stile di regia si fa notare inoltre nella composizione dell'inquadratura che segue la progressione del personaggio: la ricerca di ordine e di simmetria che identifica un sistema di regole rigido e inamovibile nella prima parte lascia il posto a inquadrature movimentate, nervose nella seconda parte dove le sicurezze vengono meno e la possibilità di un cambiamento prende corpo. La stessa regista sottolinea come proprio la ricerca nell'utilizzo dello spazio sia stata una componente importante tanto da definire lo spazio come uno degli interpreti della vicenda, ciò diventa evidente in quella che è la scena chiave del film nella quale la condizione della donna è rappresentata in maniera plastica: il colloquio di lavoro. La scena si svolge in una grande fabbrica di vestiti dove eseguono il loro lavoro una schiera di donne alle prese con la macchina da cucire. Al centro dell'ambiente, nell'ufficio delimitato da vetrate che ospita il capo, avviene il colloquio con Petrunya. La posizione dell'uomo è evidente, le lavoratrici appaiono come sue schiave e la posizione di controllo lascia pochi dubbi in merito. La sequenza riesce a trasmettere in maniera efficace la sensazione di inadeguatezza rispetto a chi detiene il potere che induce all'obbedienza piuttosto che alla ribellione. Un altro ambiente che caratterizza il film è la stazione di polizia, lì avviene il vero è proprio scontro tra autorità religiosa e la legge degli uomini ma è un conflitto paradossale, senza armi poiché la questione non riguarda reati ma tradizioni e regole inafferrabili.

Oltre alla messa in scena, un contributo importante è dato dall'intensa recitazione di Zorica Nusheva (Petrunya) che affronta un ruolo drammatico pur essendo una delle più famose attrici comiche in Macedonia riuscendo a dosare la componente drammatica e ironica e ottenendo un bell'effetto di naturalezza e credibilità. In un'intervista la regista ha dichiarato di essersi resa conto, durante il casting, che la scelta di un comico per la sua sensibilità ai tempi di recitazione avrebbe aiutato la costruzione, così la scelta è caduta felicemente, su Zorica.

Nonostante alcune situazioni un po' forzate nelle quali la narrazione indulge nella retorica, vedi alcune scene relative alla giornalista, il film è ben costruito, avvincente e credibile, tanto più che trae ispirazione a un evento realmente accaduto nel 2014 quando una donna riuscì a prendere la croce nel suddetto rito. In quell'occasione ciò che colpì la regista non fu tanto l'episodio in sé quanto piuttosto il trattamento mediatico che della vicenda fu fatto, in particolare la totale assenza di un qualsiasi accenno alla condizione femminile e alle implicazioni della trasgressione delle tradizioni, con questo film quindi la Mitevska cerca, riuscendoci, di dare voce e speranza a tutte le donne esortandole a ribellarsi a una condizione imposta e interiorizzata per troppo tempo senza perdere l'ironia e la capacità di sorridere.

Tonino Mannella

Cineforum
Rivista di critica e cultura cinematografica

L'indice analitico 2020 di Cineforum

A cura di Arturo Invernici
È arrivato l'indice analitico 2020 di Cineforum: i contenuti dei numero 591 e 592 della rivista di critica e cultura cinematografica in un solo volume
Contiene:
Film citati
Registi
Recensioni
CineforumBook
Festival, rassegnee convegni
Primipiani
Le lune del cinema
Editoriali
Saggi monografici e profili di autori
Cinematografie nazionali
Interviste
È gratis e lo puoi scaricare su www.cinebuy.com

cineforum
BFM BERGAMO FILMMEETING
Lab 80 film

Détournement di Massimo Pellegrinotti maggio 2021

Il leone di Calabrywood

Nino Spirlì, Presidente della Regione Calabria, alimenta sogni di gloria assecondando le richieste del Commissario della Calabria Film Commission (CFC) Gianni Minoli, che ha trasformato la CFC in un Centro di produzione televisiva con in mente un progetto di produzione di una soap-opera di durata pluridecennale sul modello di Un posto al sole. In quest'ottica pochi giorni fa la Giunta regionale presieduta da Spirlì ha deliberato lo stanziamento di 20 milioni di Euro per costruire degli Studios per produzioni audiovisive. Non è stato reso pubblico alcun piano economico-industriale di sostenibilità, mentre in Calabria la scuola, l'associazionismo culturale, le istituzioni culturali, restano abbandonate e senza risorse. E poi c'è la sanità...ma questa è un'altra storia.

DdC

Servizi bibliotecari: bilancio dopo un anno di emergenza sanitaria

Francesca Palareti

Università di Firenze Biblioteca di Scienze Sociali, Via delle Pandette, 2

A causa dell'emergenza epidemiologica e dei conseguenti DPCM che a partire dal mese di marzo 2020 hanno disposto la chiusura di tutti gli istituti culturali, le biblioteche hanno iniziato a programmare la sospensione dei servizi al pubblico in presenza. In un lasso di tempo molto breve, in particolare nel periodo marzo-aprile, dopo l'immediato comprensibile smarrimento i bibliotecari si sono impegnati a garantire la continuità dei servizi a distanza, implementando soluzioni innovative per il supporto all'utenza e provvedendo alla conversione in digitale della propria offerta documentale.

Per analizzare più nel dettaglio l'impatto della situazione emergenziale sulla comunità bibliotecaria, è stata condotta dall'ISTI [1] un'indagine capillare, che ha proposto un questionario articolato in tredici sezioni. I risultati, dedotti da più di un migliaio di adesioni pervenute, hanno dimostrato come i bibliotecari si siano adattati tempestivamente alla nuova realtà lavorativa e come la consapevolezza nei confronti dell'istituzione biblioteca sia rimasta per lo più stabile, nonostante le interazioni siano state prevalentemente virtuali.

Nei mesi di chiusura delle strutture sono stati attivati e via via potenziati nuovi canali informativi sia per la comunicazione esterna con l'utenza sia per quella interna del personale, ricorrendo all'utilizzo sistematico di piattaforme dedicate alla gestione di videoconferenze, da Google Meet a Microsoft Teams, da Zoom a Jitsi e ad altri tool liberamente disponibili in rete, strumenti ormai divenuti indispensabili a fronteggiare le fasi critiche successive a quella iniziale.

Inoltre, per venire incontro alle necessità della didattica e della ricerca e contenere le ricadute delle misure restrittive, prestigiosi editori e distributori così come imprese ed associazioni del settore pubblico e privato hanno messo a disposizione gratuitamente risorse di norma a pagamento, molte delle quali accessibili da remoto attraverso il portale "Solidarietà digitale" del Ministero per l'innovazione tecnologica e la digitalizzazione.

Con la riapertura parziale delle sale a maggio 2020, per rispettare le misure di prevenzione e sicurezza è stato ammesso l'ingresso ad un numero contingentato di persone, con obbligo di distanziamento, mascherina, misurazione della temperatura ed igienizzazione delle mani.

La maggior parte delle biblioteche si è organizzata mantenendo i servizi essenziali, in primis prestito e restituzione. In alcune realtà sono stati previsti anche il prestito a domicilio rivolto ai cittadini impossibilitati per motivi di salute o gravi patologie a raggiungere la biblioteca, la spedizione postale e la diffusione dei libri attraverso le edicole.

Sono stati gradualmente riattivati quasi tutti i servizi, svolti nella piena osservanza delle prescrizioni igienico-sanitarie e legislative, compreso quello di prestito interbibliotecario, che consente di richiedere libri che non siano posseduti dalla biblioteca di riferimento. L'accesso alle biblioteche per ritirare e restituire i documenti, frequentare le sale studio e lettura e cercare i libri a scaffale è tuttora consentito solo su prenotazione, contattando direttamente la biblioteca o utilizzando software online.

Firenze, Biblioteca delle Oblate (Sezione contemporanea), Via dell' Oriuolo, 24

Sono stati consolidati i servizi di assistenza telefonica per ricevere informazioni di carattere generale e di consulenza bibliografica, erogata sia via mail sia attraverso piattaforme web.

Per verificare la disponibilità dei materiali è possibile collegarsi al catalogo online delle biblioteche ed in molti casi è utilizzabile la piattaforma MediaLibraryOnLine, biblioteca digitale che permette di consultare e prendere in prestito gratuitamente quotidiani, riviste, e-book in streaming e download, audiolibri, musica (file mp3), banche dati, film, immagini.

Presentazioni di libri ed eventi letterari si svolgono esclusivamente online, così come incontri formativi e corsi. L'utilizzo estensivo di evoluti strumenti digitali consente di gestire focus group e attività laboratoriali, condividere opinioni e suggerimenti su libri, musica e cinema all'interno di una community e partecipare a gruppi di lettura.

È, inoltre, possibile seguire tutti gli aggiornamenti su iniziative e servizi in presenza e a distanza attraverso social network, sito web e altri canali online delle biblioteche, come newsletter e mailing list.

Le biblioteche, quindi, nell'ultimo anno hanno saputo dimostrare l'importanza del loro ruolo nel panorama culturale, con una notevole reattività e capacità di adattamento ai nuovi scenari, elementi efficaci a sancire una ritrovata identità. La sfida per il futuro sarà quella di far sì che le buone pratiche attuate non vengano circoscritte all'emergenza sanitaria, ma rappresentino un impegno quotidiano per tutte le biblioteche, e che i processi già avviati – come la transizione al

segue a pag. successiva

mlol
MEDIALIBRARYONLINE
LA BIBLIOTECA DIGITALE QUOTIDIANA

1 *Istituto di Scienza e Tecnologie dell'Informazione "A. Faedo" del CNR.*

segue da pag. precedente

digitale – da frammentari e disomogenei diventino degli standard operativi.
Le misure eccezionali sperimentate durante questi mesi, infatti, potrebbero essere adottate in forma permanente, in particolare il ricorso alle piattaforme digitali, un sistema intuitivo che non richiede competenze tecnologiche specifiche da parte dei bibliotecari e degli utenti finali, presumibilmente interessati a mantenere attiva anche questa modalità di accesso ai servizi al di là dell'orizzonte segnato dall'emergenza pandemica.
Il ritorno alla "nuova normalità" non potrà, quindi, prescindere dal trarre insegnamento dall'esperienza maturata, individuando nuovi modelli di gestione e proposte sempre più mirate alle esigenze degli utenti.
E proprio nell'ottica di rispondere in modo più efficace ai bisogni della cittadinanza, dal mese scorso è in fase di sperimentazione il progetto "Colombo" [2], un portale di informazione di comunità del Quartiere 5 di Firenze che sarà attivato a breve nelle biblioteche "Buonarroti" e "Orticoltura".
Nato da una riflessione sul ruolo sociale delle biblioteche pubbliche, il portale ha l'obiettivo di costituire un punto di riferimento affidabile per chiunque cerchi strutture, recapiti, indirizzi, orari relativi ad attività che si svolgono nel quartiere di riferimento. Attraverso la mediazione preziosa e competente dei bibliotecari, sarà possibile recuperare informazioni sempre aggiornate in diversi ambiti di interesse (cultura, educazione e formazione, lavoro, mobilità, salute, sport e tempo libero). Allo stesso tempo, in una prospettiva di scambio e collaborazione, i cittadini saranno invitati a partecipare attivamente al progetto, segnalando alle biblioteche associazioni, iniziative o servizi allo scopo di creare, grazie alla condivisione collettiva, una più efficiente rete territoriale.

Francesca Palareti

2 *È una delle attività organizzate all'interno del progetto "Biblioteca Circolare. Il quartiere si legge", vincitore del bando "Biblioteca casa di quartiere" realizzato nell'ambito del Piano "Cultura Futuro Urbano" promosso dal Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo per promuovere iniziative culturali nelle periferie.*

Teatro

In scena la vita e la poesia di Wisława Szymborska, Nobel 1996 per la letteratura

Giuseppe Barbanti

La letteratura non detiene il monopolio della meraviglia. Anche la vita di tutti noi, quella consueta, è fonte di incessante stupore "Come Bach suonato su un bicchiere per un istante", titolo del monologo interpretato da Silvia Piovan, che ne ha curato pure la drammaturgia, è l'ultimo verso della poesia "Progetto un mondo" di Wisława Szymborska, premio Nobel per la letteratura nel 1996. "Mi auguro che il teatro ritrovi la poesia, genere bistrattato, soprattutto in ambito scolastico dove, come dice la stessa Szymborska, viene purtroppo visto come un obbligo" sostiene Piovan. Attrice di prosa versatile che con questo lavoro ha intrapreso un approfondito studio sulla poesia contemporanea. Sin da ragazza Wislawa Szymborska, una delle voci più significative della letteratura del '900, sognava di diventare una scrittrice affermata. La natura ha voluto darle il talento di condensare in versi pagine di romanzi e racconti. "Per rappresentare il suo vissuto (la Cracovia che va dagli anni '20 del secolo scorso al 2012) e per dare spazio e respiro alla sua voce e al suo pensiero, ho scelto una impostazione registica che va alle radici del fare teatro – prosegue Piovan - niente effetti tecnologici, quindi, ma tutto il mio personale impegno a creare situazioni, immagini, paesaggi e personaggi che potessero evocare la presenza di Szymborska. Ho cercato di inserire le sue poesie in modo fluido nella narrazione". L'unica eccezione all'impiego esclusivo di parola e azione è una proiezione video "vintage" realizzata in scena per mezzo di una lavagna luminosa. A Malgosia, amica d'infanzia, voce narrante che ricorda i momenti vissuti con la poetessa, è affidato il compito di raccontare, alternando a frammenti della vita di Szymborska, a partire dall'infanzia, momenti in cui prendono vita le poesie. Il tono ironico, leggero e divertito, in sintonia con la scrittura della poetessa polacca, affiorerà dagli attimi di vita narrati dall'amica, mentre i pensieri di Szymborska (l'interrogarsi sulla vita e sulla morte, sull'amore e sul ruolo del poeta e della poesia) si ritrovano nelle poesie, in uno spazio"sospeso", dove la parola si fa corpo oltre che voce e l'insieme di racconti e poesie assume lo spessore del monologo. Lo spettacolo si svolge in un atto unico, in cui i momenti narrativi si mescolano a quelli poetici. Nel susseguirsi incalzante degli eventi lo spettatore perde il confine tra racconto e poesia: i versi sciolti si confondono e si mescolano insieme, in un unico flusso. Il pubblico diventa testimone diretto della vita di una donna che, tra fumo di sigarette, naufragi di coppia e ristrettezze economiche, vede nella produzione poetica una sorta di isola in cui ritrovare se stessa. Fino a toccare l'apice, tutto racchiuso in quel toccante "non so", nel discorso tenuto all'Accademia di Stoccolma il 7 dicembre 1996, durante la cerimonia per il conferimento del premio Nobel per la Letteratura. "La fonica, curata da Roberto Barcaro, assume un ruolo molto importante nel contesto dell'allestimento. Ho cercato di evitare qualsiasi effetto distorsivo che potesse essere dovuto ad un impiego non oculato dei microfoni – prosegue l'interprete - non ci sono differenze fra momenti in cui si racconta la vita della poetessa e quelli in cui invece si recitano brani o intere sue liriche". Successivamente al debutto di questo spettacolo Silvia Piovan ha condotto più laboratori in cui è stato messo a fuoco il rapporto fra scena e poesia. "Credo che il mio spettacolo faccia anche un servizio alla poesia, tradizionalmente vista come un ambito della letteratura elitario e di nicchia. Penso, invece, che un allestimento che ha nella poesia profondissime radici debba trasmettere negli spettatori il desiderio di leggere le liriche della poetessa che ne ha consentito, con la vita e le opere, la costruzione - conclude l'attrice e regista - Ed è questo che soprattutto mi auguro come ideale epilogo lontano dal palcoscenico nella vita di ciascuno dei miei spettatori". L'allestimento gode anche il sostegno della Fondazione Szymborska, diretta da Michal Rusinek.

Silvia Piovan (foto di Simone Cherubini)

L'attrice Silvia Piovan (foto di Giorgia Chinellato)

Giuseppe Barbanti

Come Bach suonato su un bicchiere per un istante // Teaser: www.youtube.com/watch?v=CO8iLjktNZo

Il parco dei cervi: quando il fumetto ha valore cinematografico

Ignazio Gori

1.

Di recente ho rivisto con rinnovato piacere *Female Prisoner #701: Scorpion*, diretto da Shunya Ito (1972), con la conturbante Meiko Kaji. Uno dei massimi del genere denominato "pinku eiga" o "pinky violence", ovvero quel filone giapponese – ma a raggera mondiale – di gran voga negli anni '70, fino ai primissimi '80, dedicato a torbide storie di violenza femminile, spesso oltremodo decorate di ogni sorta di perversione sessuale.

La visione di questo capolavoro del genere, molto amato da Quentin Tarantino e Umberto Lenzi, mi ha permesso, quasi in simbiosi critica, di apprezzare meglio *Il parco dei cervi*, fumetto uscito in Giappone nel 1976 dalle mani della coppia Kazuo Kamimura e Noribumi Suzuki, e ora finalmente pubblicato anche in Italia dalla Coconino Press in una bella ed elegante veste grafica (a cura di Paolo La Marca, con una nota di Giacomo Calorio, pp. 184, Euro 22).

Questo manga è ambientato nel mondo torbido del cinema giapponese, appunto nel periodo del "pinku eiga", del cinema rosa striato di sangue.

Come si evince dalle prime pagine, l'intento degli autori è svelare, a chi magari non conosce i retroscena delle produzioni cinematografiche di quegli anni (ma anche odierni se pensiamo al "caso Weinstein"), il degrado morale degli operatori dell'industria del cinema. *Il giardino dei cervi* dunque – che ha lo stesso nome del parco giuochi sessuale del re di Francia Luigi XV, ma nessuna attinenza narrativa, semmai ipertestuale – si presenta come una perversa parabola per indagare la genesi di un film, *La passione del serpente*, che sembra allo stesso tempo il sequel, a scopo vendicativo, di un delitto misterioso e una intricata manipolazione psicologica di tipo sadomasochistico.

Lo stessa lettura del manga quindi si dipana come se fosse una sceneggiatura di un film, diretto da Kamimura e sceneggiato da Suzuki, con Wakaba Azusa come attrice protagonista (del film nel fumetto o del fumetto nel film?), una donna ambigua, arrivista, seducente, ribelle e vendicativa … insomma, il prototipo dell'antieroina, che, come l'attrice e cantante Meiko Kaji, l'apripista di questo *topos*, ci ha mostrato nelle sue interpretazioni – su tutte appunto *Female Prisoner #701: Scorpion* – esce sempre intatta, pura, giusta.

La storia raccontata non è affatto di pura immaginazione, cioè, lo è nei termini artistici del caso specifico, ma è una summa delle reali esperienze di Suzuki, che ci ha lasciato nel 2014, considerato, insieme a Shunya Ito, tra i maestri del genere. Suzuki ha girato circa quaranta film, alcuni anche come sceneggiatore, tra cui consiglio caldamente *Sex and Japan*, conosciuto anche come *Sex and Fury* (Furyô anego den: Inoshika Ochô) e il succulento stracult *Terrifying Girls' High School: Lynch Law Classroom* (Kyôfu joshikôkô: bôkô rinchi kyôshitsu) entrambi usciti nel 1973.

Il manga creato insieme a Kamimura quindi sembra coinvolgere lo stesso Suzuki in un esperimento incestuoso, affascinante e fatale, mettendolo di fronte al suo stesso spettro, lo spettro del suo passato, che lo giudica schiacciato nello stesso gregge che lui qui critica aspramente.

Senza troppo svelare ai lettori di **Diari di Cineclub** i risvolti della trama e del finale, augurandomi che questo volume venga acquistato, posso appena anticipare il plot principale. Wakaba, la protagonista della nostra storia, è la figlia della famosa attrice Fumiko Azusa, che si è tolta la vita in circostanze mai del tutto chiarite. La giovane arriva a Kyoto, non si sa per quale motivo e con quale intento. Qui conosce Murase, aiuto-regista frustrato, che vive nell'attesa che venga finalmente il suo momento, quello che attendono tutti gli aiuto-registi, ovvero di dirigere in prima persona un film di successo. Murase farebbe di tutto per assicurarsi questa possibilità e l'opportunità gliela serve proprio la giovane e affascinante Wakaba, con la quale inizia una relazione passionale e contorta.

Female Prisoner 107 Scorpion

Noribumi Suzuki

Come farà Murase a scavalcare, a scalzare il maestro del cinema giapponese Kenzo Makiguchi e dirigere lui stesso *La passione del serpente*? Che ruolo avrà Wakaba? Anzi, chi è effettivamente Wakaba? Un demone? Uno spettro? La reincarnazione dello spirito vendicativo di Fumiko Azusa?

E contro chi vuole vendicarsi Fumiko? Non si è trattato allora di suicidio?

Tutte idee che iniziano a tormentare il lettore dalle prime vignette di questo manga che ti avvolge, ti scalda e ti stritola, fino a lasciarti senza fiato, come le spire di un serpente, *leitmotiv* didascalico e simbolico di tutta la vicenda.

Aldilà del gusto che si può o meno trovare nella storia, del tipo di emozioni suscitate, dello stile del tratto, emerge la psicologia dei vari personaggi, sviscerata nella maniera più subdola: è l'uomo il serpente dell'uomo, questo sembrano spifferarci nell'orecchio, con la lingua biforcuta, Kamimura e Suzuki.

2.

Ora, esaminando in maniera più personale l'opera, che io mi sento di definire quasi meta-cinematografica, potrei dire che la poetica, o meglio sarebbe dire l'atmosfera impressa alla narrazione è - seppur intrisa di violenza - morbida, tenera, e anche lo strazio del dolore sembra assorbito da una delicatezza soprannaturale. Elementi che si confanno alla tradizione mitologica, alle storie tramandate oralmente nella tradizione popolare antica.

Kamimura sembra trattenere, in un lungo singhiozzo, proprio come fanno certi abili registi di genere, quello che è l'aspetto più incontrollabile dell'uomo: l'istinto sessuale, ma attenzione, non lo fa privandoci di vedere scene esplicite – seppur velate da una "censura" ancor più meta-cinematografica – bensì tirando agli estremi l'animo di Wakaba, sfumandone le sembianze in maniera sublime, fino a poter affermare che Wakaba non sia effettivamente una donna, bensì un'idea; una donna-infinito, che ingloba ogni lato, anche i più oscuri, dell'essere femminile.

Io amo particolarmente le storie che non hanno un finale netto, ma aperto, che lascia a varie interpretazioni e in questo fumetto ho trovato anche questo aspetto per me affascinante. *Il parco dei cervi* è per questi aspetti assimilabile più che altro a un sogno, al sogno di un fantasma accecato, a un incastro di ombre.

Qualcuno disse che la nostra ombra è nera perché è l'incastro e la sovrapposizione di passioni irrisolte. Credo sia una parafrasi calzante.

3.

Il tema della degradazione della donna?

Dell'uomo burattino, soggiogato dall'inganno di un "peccato originale" che si rinnova all'infinito?

Questi temi lasciamoli a chi è incapace di disquisire.

Cos'è l'immoralità?

Forse la tendenza *morale* a far finta che non ci sia.

Pier Paolo Pasolini ha detto: "Le persone serie sono prima di tutto immorali".

Come dire: lasciate sempre la porta aperta!

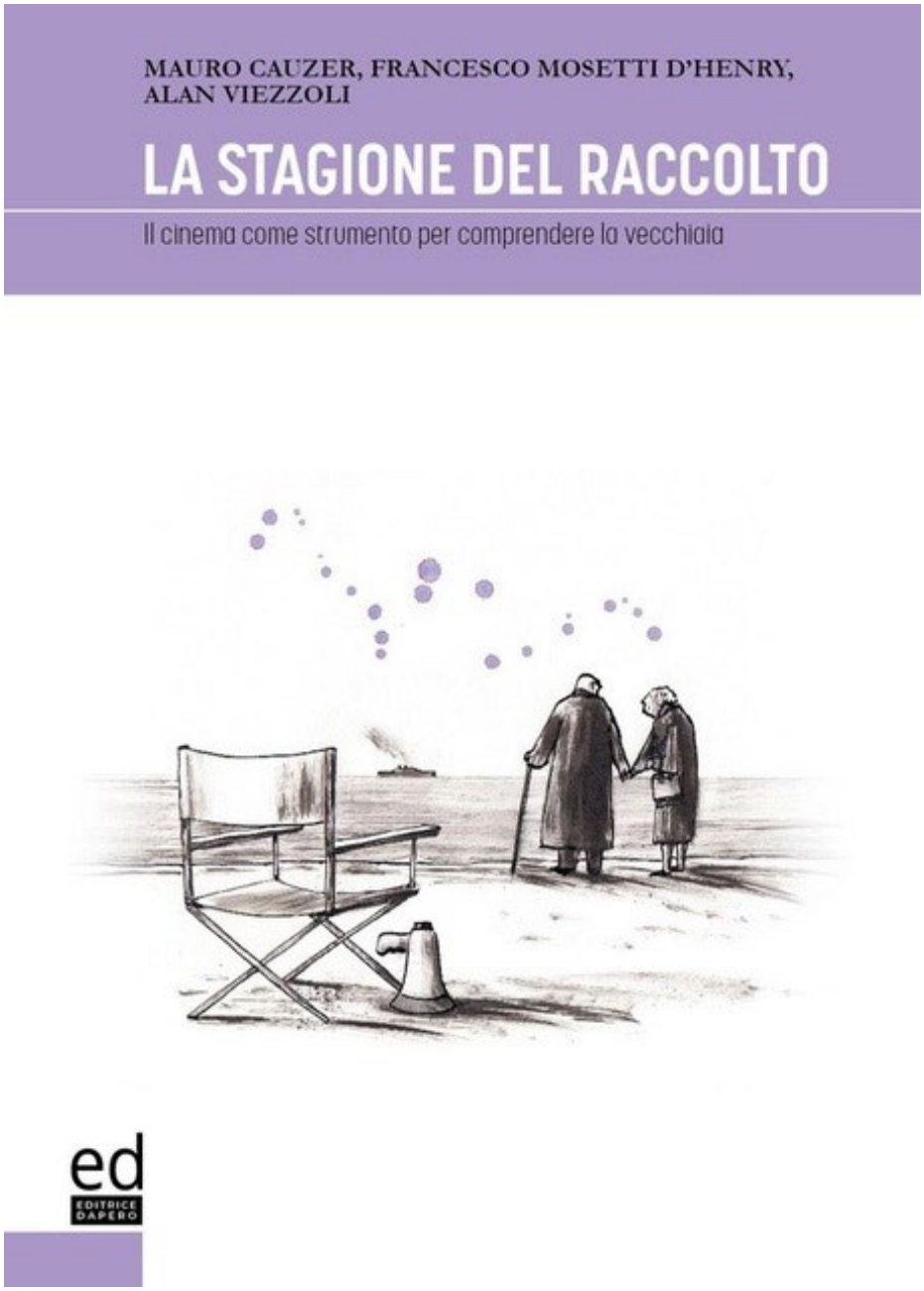
Ignazio Gori

Abbiamo ricevuto

La stagione del raccolto

Il cinema come strumento per comprendere la vecchiaia

di Mauro Cauzer, Francesco Mosetti d'Henry e Alan Viezzoli
Dapero Editore



Prefazione
Ho letto questo libro con l'emozione di quando si percorre un sentiero in mezzo a un paesaggio unico: film già visti che riaffiorano alla mente, storie che mi ero perso, intrecci e rimandi, finestre che si aprono una dopo l'altra su una stagione della vita che normalmente non sembra offrire molte sorprese. Un mio amico artista, Guido Morgavi, dice che la vecchiaia è un tempo in cui le persone possono continuare a crescere. E mi viene da pensare che la stagione del raccolto possa ben essere anche una stagione di crescita nel presente, di innesti tra passato e futuro e dunque in qualche modo di semina. L'espressione "invecchiamento attivo" non ha forse questo significato? Il cinema come "palestra emozionale" è un'esperienza straordinaria. Ci specchiamo nelle vite degli altri, ci attiviamo con i nostri neuroni a specchio, soffriamo e godiamo con i protagonisti che ci lasciano dentro insegnamenti e considerazioni che altrimenti suonerebbero lontani o astrusi. Anche dal punto di vista architettonico, il cinema nel senso della sala cinematografica, luogo dove si proiettano le pellicole e le aspettative della gente, è un ambiente molto "raccolto" in cui da un lato siamo soli con noi stessi, persi nelle storie che seguiamo sullo schermo, e dall'altro ci sentiamo parte di una collettività, in una dimensione "pubblica" e condivisa. Questa sensazione si riproduce anche in un salotto casalingo: quando siamo a casa, è vero o no che non è mai la stessa cosa guardare un film da soli o in compagnia? Scorrere il cartellone ragionato di questo catalogo è come andare al cinema e ritrovarsi comunità. [...]. Dalla *A* di *Adorabile Nemica* alla *V* di *Vuoti a rendere* (che personalmente ho molto amato) passando per la piantina geniale della *Casa del Sorriso* (che devo assolutamente recuperare): una carrellata, una cavalcata di cinema che corre di pagina in pagina, lasciandoci alla fine inevitabilmente, figli o genitori, anziani o giovani, diversi (e migliori) rispetto a quando eravamo partiti.
[...]Perché alla fine, vecchi e non vecchi, sani e meno sani, una cosa bella della vita è continuare a crescere, ciascuno con la propria età/velocità/morbidità, con passo di bradipo o di ghepardo.

Michele Farina (Giornalista del Corriere della Sera, Presidente di Alzheimer Fest)

Testo della quarta di copertina:
La stagione del raccolto è un catalogo di film che insegnano a invecchiare bene. L'idea del libro nasce in seno alla rassegna cinematografica *La Stagione del Raccolto, la maturità della vita nel cinema*, che dal 2004 viene realizzata a Trieste. Il cinema, come emerge da queste pagine, può infatti contribuire a farci vivere positivamente l'età senile. I film raccolti in questo agile compendio non mancano di esplorare le difficoltà insite nell'invecchiamento; sanno avvicinarci al mondo delle persone affette da malattie degenerative o alle sfide quotidiane che i caregiver devono affrontare, ma sanno soprattutto promuovere un'idea di senilità che ne valorizza le potenzialità di crescita attiva. Una buona qualità di vita durante la vecchiaia è l'esito di un atteggiamento di prevenzione che inizia si dall'età adulta e che prevede l'adozione di stili di vita finalizzati a mantenere un adeguato benessere psicofisico e una rete protettiva di affetti sinceri...

La stagione del raccolto. Il cinema come strumento per comprendere la vecchiaia
di Mauro Cauzer, Francesco Mosetti d'Henry e Alan Viezzoli
Dapero Editore. Data di uscita: 12 marzo 2021
Editrice Dapero 2021
ISBN 9788832254112
Pagine: 224 - Prezzo: 20,00€

L'innovatore e il maestro. Per una analisi rosselliniana

Un cinema per la libertà

Danilo Amione

Paisà, di Roberto Rossellini, Ita, 1946.

E' solo con questo prodigioso film che il pensiero a chi ha combattuto per la libertà diventa coinvolgimento totale e piena immersione nella realtà dell'epoca. Rossellini non racconta la Storia, si immerge nel quotidiano tragico dei nostri padri, lasciandoci un messaggio universale, senza tempo nè spazio. Il suo film non parla solo di quella guerra, parla di tutte le guerre. Non dice solo la verità su un dramma spaventoso, va oltre. Racconta dell'eterno scontro tra bene e male. Il suo dire è scarno, essenziale, fatto di sguardi, di silenzi, di rumori, di mezze parole, di lingue che si mescolano alla ricerca di un solo scopo: l'amore per l'uomo. L'umanesimo rosselliniano è la pagina più alta che la storia del cinema abbia mai scritto.

"Paisà" (1946) di Roberto Rossellini.

Espressionismo e neorealismo

Germania anno zero, di Roberto Rossellini, Ita, 1948.

In *Germania anno zero*, Roberto Rossellini ricorre genialmente, nel raccontare la tragica vicenda del piccolo Edmund, anche a modalità tutte espressioniste delle messa in scena. Due esempi, legati al caratteristico uso della luce disposta "narrativamente" in riprese dal basso verso l'alto. In una scena significativa, Il *cattivo* maestro nazista di Edmund, alla notizia che questi gli dà di aver ucciso il padre malato seguendo il suo consiglio, si impaurisce e assume le sembianze di un moderno Nosferatu, con la luce radente ad esaltarne il gesto. Nel prefinale del film, il primo piano del povero Edmund viene illuminato ad evidenziarne il dramma interiore per l'eliminazione del padre, che lo porterà alla scelta suicidiaria finale.

Il sacro e il realismo

Francesco, giullare di Dio, di Roberto Rossellini, Ita, 1950.

Il Francesco di Rossellini si muove tra realtà e trascendenza, disegnando un'umanita' alla ricerca di sé stessa, consapevole che solo la nostra volontà saprà distinguere tra bene e male. La pioggia e il fango in cui si muovono Francesco e i suoi fratelli sono quelli dell'impasto divino originario, l'essere tutti uniti, come in un unico corpo, delinea l'uomo che è tale solo se si preoccupa del suo simile. Se per Rossellini ogni inquadratura deve essere una scelta morale, questa opera diventa l'apoteosi del suo pensare il cinema.

Roberto Rossellini (1906 – 1977)

"Germania anno zero" (1948) di Roberto Rossellini

Rossellini e Truffaut

Come Antoine vendicò Edmund

In *Germania anno zero*, l'adolescente Edmund è costretto a vivere con la famiglia in una casa sequestrata dagli alleati al suo tirannico nuovo "padrone di casa". Questi lo incarica di vendere alla borsa nera una bilancia in cambio di almeno 200 marchi. Gli viene, però, sottratta da un altro "aguzzino", uno spietato ricettatore, per sole due confezioni di carne in scatola. Per questo egli, appena rientrato, verrà umiliato e maltrattato dal padrone di casa.

"I quattrocento colpi" (1959) di François Truffaut

Ne *I 400 colpi*, di Francois Truffaut, Fra, 1959, l'irrequieto dodicenne Antoine, dopo aver sottratto una macchina da scrivere dall'ufficio del padre, tenta di venderla insieme all'amico Renè. Contattato un ricettatore, questi, con la scusa di non poterla vendere, cercherà di rubargliela. All'improvviso, appare un gendarme in fondo alla strada ed Antoine minaccia il malvivente di denunciarlo. Riavrà indietro la macchina da scrivere!

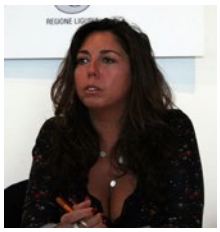
Quando Truffaut vide *Germania anno zero* aveva 16 anni. E' facile immaginare che per un ribelle come lui dovette essere particolarmente insopportabile (lo è già per tutti noi...) la sequenza-vicenda di Edmund che ho sopra sintetizzato. A distanza di anni, al suo esordio dietro la macchina da presa, dopo essere stato allievo di Rossellini, si vendicò, grazie al suo alter ego Antoine e, soprattutto, vendicò Edmund e anche noi spettatori! Le due sequenze contribuiscono fortemente a sviluppare la tematica dell'inconciliabilità tra il mondo degli adulti e quello dell'infanzia, teorizzata da Rossellini nella sua opera del 1948 e centrale anche nel film di Truffaut del 1959.

"Francesco, giullare di Dio" (1950) di Roberto Rossellini

Danilo Amione

Ad maiora - vittime di una malattia invisibile, la fibromialgia

Il primo docu-film sulla malattia uscirà il 9 maggio 2021



Tiziana Voarino

Lo stiamo attendendo da molto tempo un docu-film che spieghi e permetta di far capire che cosa è la fibromialgia e cosa si trascina appresso quando entra nella vita delle persone. E' una sindrome non ancora riconosciuta, una patologia cronica invalidante che affligge tutto il corpo e dilania con artigli sottili e invisibili, a poco a poco, in silenzio, la vita degli ammalati. Un'immagine che rimarrà negli occhi dopo aver visto il lungometraggio è il corpo di una bellissima donna, l'attrice fibromialgica Cristina Rotellini, davanti allo specchio con segni sul corpo, ottenuti con un sapiente ed efficace make up, non evidenti come nelle violenze, ma che traspaiono quasi da sotto la pelle, diffusi, ramificati sulle ossa, sulle fibre dei muscoli, dei nervi, una ramificazione di dolore che scava sotto la pelle. Un'immagine toccante, discreta e significativa che ben rende visibile la gabbia di dolore in cui il corpo e la mente sono attanagliati.

Il giovane regista Federico Liguori con la sua produzione Dedalus39 ha affrontato un lungo e complesso lavoro di raccolta di materiali e interviste ad ammalati, medici e referenti politici, per dar vita a questo progetto di cui è ed stato un testimone diretto, avendo la madre affetta da fibromialgia. Ha voluto concretizzare con *Ad maiora-vittime di una malattia invisibile* una missione sociale che potesse colmare un vuoto informativo sulla sindrome, documentare in modo da far acquistare consapevolezza, far capire di più su un dramma umano che non è fatto solo di dolore fisico: sfocia nell' incomprensione, nel non riconoscimento, di conseguenza nella frustrazione che culmina nell'alienazione e a ricaduta nelle conseguenze a volte più estreme. Ha impatti devastanti sulla sfera personale, sociale, familiare, lavorativa. L'ammalato è costretto ad affannarsi e ad annaspare in un percorso con difficili vie di uscita versa la ricerca di una soluzione medica non ben individuata e definita, come per altro lo è la diagnosi che avviene ancora per esclusione da altre patologie. Ma *Ad maiora* non è solo questo. E' anche la storia di un grande viaggio di unione di pazienti e ammalati, che coesi nel Comitato Fibromialgici Uniti, CFU – Italia, lavorano da anni senza tregua per far riconoscere la fibromialgia come malattia esistente e invalidante qual è. Si delinea soprattutto un'associazione costituita da donne forti, prima di tutto caparbie, capaci, realizzate, che non si rassegnano a vedere le loro vite sgretolarsi davanti ai loro occhi, dopo aver fatto tanta fatica a raggiungere le loro realizzazioni. Perché donne? Perché la fibromialgia colpisce maggiormente le donne, anche se ci sono uomini e ragazzi fibromialgici; più diffusa tra le donne di mezza età, anche se esistono purtroppo casi tra giovani donne e bambini/e. La presidentessa di CFU - Italia Barbara Suzzi è una donna che ha avuto ampio successo lavorativo come imprenditrice, anche all'estero, madre e moglie, ha poi dovuto abbandonare a causa della malattia la sua azienda costruita con anni di sacrifici. L'associazione di ammalati fibromialgici, ci spiega, ha un messaggio altamente positivo: "Uniti si può. Il CFU è nato per raccogliere gli ammalati di fibromialgia. Insieme si può fare la differenza nelle azioni e nei risultati.

L'attrice Cristina Rotellini nel film "Ad Maiora" (2021)

Abbiamo costruito una grande rete con referenti in tutte le regioni italiane che possano dare supporto capillare, seguito e sostegno alle circa 80.000 persone che ci seguono sui nostri canali social, in particolar modo è diventata punto di riferimento la pagina ufficiale Fibromialgia News by CFU – Italia odv. Ci stiamo battendo affinché la fibromialgia sia riconosciuta e inserita nei LEA, I Livelli Essenziali di Assistenza, ossia le prestazioni, i servizi e le attività che i cittadini hanno il diritto di ottenere dal Servizio Sanitario Nazionale. E lo facciamo uniti, con una consistente e costante campagna di sensibilizzazione e raccolta firme, ma anche di informazioni essenziali per affrontare la condizione di fibromialgici, di reale e tangibile supporto a noi ammalati mediante la possibilità di accedere a convenzioni, incontri, dibatti, convegni, eventi di approfondimento e sportelli cittadini. CFU con il proprio Comitato Scientifico si impegna e porta avanti anche alcuni studi e indagini, come quella sul bio marcatore che conduce insieme a Fondazione ISAL per la Ricerca sul Dolore. Abbiamo da anni avviato l'iniziativa Comuni a sostegno con cui coinvolgiamo l'ente di riferimento territoriale a sostenerci nelle nostre iniziative di sensibilizzazione e se possibile di assistenza: sono molte le città e cittadine che hanno aderito. Il 12 maggio, per la giornata internazionale della fibromialgia molti monumenti delle città si tingeranno di viola proprio per ricordarci e noi come CFU – Italia proporremo un palinsesto di testimonianze e di interventi di eccellenza per aggiornare su quanto fatto e sui futuri inarrestabili programmi. Quest'anno celebreremo la Giornata

segue a pag. successica

segue da pag. precedente

in maniera particolare con l'anteprima del primo docu-film sulla fibromialgia Ad maiora - *vittime di una malattia invisibile* che andrà in onda in anteprima il 9 maggio sul canale YouTube della casa di produzione Dedalus39. Ci permetterà di condurre anche chi non conosce ancora la nostra malattia, o chi ne ha soltanto sentito parlare, nel nostro mondo, nella nostra quotidianità fatta di difficoltà spiazzanti, ma anche nel nostro percorso di forza, di speranza, di riscatto, nonostante il tunnel buio in cui viviamo con coraggio e dignità. Questo docu-film è importante e fondamentale perché fa capire quello di cui abbiamo bisogno. Dimostra la tenacia che noi ammalati di fibromialgia abbiamo e il meraviglioso viaggio uniti che stiamo facendo come CFU – Italia".

Il lungometraggio immerge davvero nel mondo e nel modo in cui sono costrette a vivere le persone affette da fibromialgia. Le loro varie e a volte mutevoli invalidità creano situazioni difficili in tutte le sfere delle loro vite e del loro lavoro: spesso diventano vittime di mobbing, di svalutazione delle capacità e quindi di deresponsabilizzazioni nelle mansioni, di corrosione di competenze, di incomprensioni da parte di disability manager, fino ai licenziamenti per chi ha un datore di lavoro o alla chiusura delle proprie attività, o rinuncia alla propria professione, per chi lavora in proprio. Analizza anche un altro aspetto e in questa dinamica il lungometraggio diventa un po' "thriller". Il mancato riconoscimento della fibromialgia alimenta infatti il mercato oscuro delle cure non ufficiali: pillole, terapie miracolose, guru, purtroppo interessi economici. Dovrebbero esserci, invece, davvero consistenti e seri investimenti nella ricerca. La fibromialgia è una gabbia, costringe il corpo, ma anche la mente in una morsa tangibile fatta di dolore fisico. L' intangibile armatura che li stringe e circonda sono le frustrazioni a cui si è sottoposti nei rapporti con chi si ha attorno, che non capisce perché non vede la stanchezza che non ha mai fine e la mancanza di un sollievo tanto anelato che non arriva mai. I fibromialgici oltre ad avere urgenza che la fibromialgia sia riconosciuta come una malattia invalidante hanno necessità di essere capiti. Devono essere compresi gli sforzi enormi che comunque fanno per tenere fede ai loro impegni, la grande difficoltà che affrontano per continuare ad avere una vita dignitosa, anche se non hanno supporti.

Purtroppo ne ho esperienza diretta. E' davvero importante che questo docu-film sia visto dal più ampio numero di persone possibile affinché quando incontrerete o vi interfaccerete con un fibromialgico possiate davvero comprenderlo nella sua dignità di ammalato che combatte ininterrottamente, anche se non vedete le sue cicatrici e le sue ferite, e riusciate così ad essergli di supporto almeno con la sensibilità e la consapevolezza da parte vostra che si merita perché non è un ammalato invisibile.

Tiziana Voarino

Le ragioni della filosofia, le certezze della fede

A me non interessa chiedervi se siete o non siete credenti, vi chiedo però se siete credibili.
(don Andrea Gallo, prete, partigiano, filantropo, angelicamente anarchico)

C'è gente che eredita la fede, come eredita i terreni, il casato, i titoli nobiliari, il denaro, una biblioteca e il castello. Fede per censo, ereditaria.
(Ennio Flaiano, scrittore di libri e di cinema, giornalista, critico cinematografico, drammaturgo, umorista)

La colpa di Eva è stata quella di voler conoscere, sperimentare, indagare con le proprie forze le leggi che regolano l'universo, la terra, il proprio corpo, di rifiutare l'insegnamento calato dall'alto, in una parola Eva rappresenta la curiosità della scienza contro la passiva accettazione della fede.
(Margherita Hack, scienziata appassionata)

Rare sono le persone che usano la mente, poche coloro che usano il cuore, uniche coloro che usano entrambi.
(Rita Levi-Montalcini, scienziata, Premio Nobel per la medicina nel 1986, accademica, senatrice a vita italiana)

Non mi sento obbligato a credere che lo stesso Dio che ci ha dotato di sensi, ragione e intelletto abbia inteso permetterci di rinunciare al loro utilizzo.
(Galileo Galilei, toscano, uomo di raro intelletto, padre della scienza moderna, perseguitato dalla stupidità del suo tempo)

La ragione ha i suoi limiti, la stupidità è sconfinata.
(Žarko Petan, scrittore, sceneggiatore e regista teatrale e cinematografico sloveno)

Antonio Loru

La filosofia, cioè la ragione, vive della negazione della sua negazione, cioè della negazione della religione, cioè della fede, la fede come presunzione del sapere certo, ricevuto per grazia. Al sapere certo della fede, alla presunzione della fede fondata sull'interiorità dell'io, al credo, la filosofia, cioè la ragione, risponde con l'umiltà del so da qui fino a qui, col suo essere utilizzabilità, oggetto, insieme di regole; e come tutti gli oggetti, tutte le regole, se non funzionano, se non servono a far funzionare, molto semplicemente si sostituiscono con altri oggetti, altre regole. La ragione è fondata sull'autorevolezza che ne deriva a coloro che la usano correttamente, cioè secondo regole tra-

Ennio Flaiano (1910 – 1972)

sparenti e pubbliche. La fede si auto fonda sull'autorità, sul mistero, sull'assenza o unidirezionalità delle regole che stabiliscono ipso facto chi deve comandare e chi deve obbedire, chi ha ragione a prescindere, (direbbe Totò) e chi sempre a prescindere ha torto, chi governa e chi è governato, in una parola chi è libero e chi invece non lo è. Il principio di autorità è fondato sulla libertà. La libertà è una categoria dell'individualità, il singolo libero vive e si nutre della mancanza di libertà dell'altro. L'autorevolezza affonda il suo principio nella giustizia. La giustizia è una categoria dell'universale, finché un solo uomo subisce ingiustizia, tutto il mondo è ingiusto. Nessun grande filantropo ha mai posto la libertà in sommo ai valori sociali, da Socrate a Gesù Cristo e Francesco (quello di Assisi, diffidare delle imitazioni); da Giordano Bruno, Tommaso Campanella, Thomas More, a Marx, Lenin e Gramsci. Mentre la fede non ragiona, ostinatamente si rifiuta alla ragione, la ragione cerca le ragioni della fede, la osserva con passione scientifica, senza presunzione; la scienza è umile, parte dalla terra

Don Andrea Gallo (1928 – 2013)

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

e alla terra ritorna dopo qualche volo, controllato, nel cielo delle ipotesi. La fede è presuntuosa, arrogante e spocchiosa, altera discende dal cielo delle certezze *a miracol mostrare e tosto ritorna al perfetto ordine dei cieli incorruttibili lasciando a ogni sua visita le stìmmate del disprezzo per la bassa terra.* Ride il fideista *altier ch'in Dio crede/D'ogni ragion nimico*. Troppo spesso confondiamo la ragione con la logica tout court. Certo, la logica è un aspetto fondamentale della ragione, ma non la esaurisce. La logica è solo una delle tante funzioni della nostra specificità umana, le sue strìnghe riducono il mondo in modelli e rendono più semplice il lavoro agli scienziati e agli uomini comuni, ci permettono di calcolare, fare la più semplice, ma fondamentale, delle operazioni dalla quale derivano tutte le altre: mettere a confronto

Margherita Hack (1922 – 2013)

il grande col piccolo e con l'uguale e misurarne poi precisamente il rapporto in numeri e figure. Non c'è però solo la logica o ragione calcolante; c'è una ragione sentimentale, ci sono ragioni morali, deontologiche, etiche e politiche; ci sono ragioni estetiche. La ragione è anche passione; è in definitiva ragione umana. L'uomo è complesso, la ragione è complessa, perché l'uomo è entità razionale. La ragione si occupa di tutto col dovuto rispetto, anche della fede, nella quale vede l'insopprimibile desiderio di totalità, di aspirazione alla perfezione. Niente di male, fa parte di quella strana cosa che chiamiamo natura, nel nostro caso, umana, essere spiriti religiosi. In fondo, uno dei possibili significati della parola religione potrebbe derivare dal verbo re-legare insieme le cose; legare e legarci per poter meglio osservare i misteri che da sempre ci affascinano e turbano non poco, per cercare di capire, perché è caratteristica peculiare dell'uomo, per quello che ne sappiamo,

Rita Levi-Montalcini, (1909-2012)

Galileo Galilei (1564-1642)

dominare attraverso la comprensione. Sono nati così i racconti, le leggende e i miti, la religione, la scienza, la filosofia. I guai sono cominciati quando la religione ha tradito la pratica della domanda, si è fatta positiva, ha dato risposte in forma di comandamento, ha detto io so invece che io vorrei sapere e sapere fin dove posso sperare di sapere: è diventata, per dirla con Hegel, religione positiva, e ha cominciato a imporre per fede la verità di un Dio a cui è gradita la carne e sgradita la dieta mediterranea, niente erbe, legumi, cereali, ma carni, meglio se grasse. I monoteismi, in particolare l'ebraismo, il cristianesimo e l'islamismo, hanno riempito il mondo di comandamenti, precetti, ordini e ingiunzioni e per non lasciare il sacco a metà, diffide, intimidazioni, e ancora, proibizioni, impedimenti, in-

Žarko Petan (1929-2014)

terdizioni, veti: le carni del porco, una religione ai fedeli le concede, un'altra no. Il sesso prima del matrimonio, il sesso ludico, che in alcune antiche religioni pagane non solo era tollerato ma promosso attraverso vere e proprie orge tribali, che rafforzavano il senso di appartenenza alla comunità dei figli conseguenti, bambini che in ogni adulto vedevano il proprio padre e la propria madre, (Platone auspica una cosa del genere nelle sue opere politiche, ed è verosimile che ciò che auspichiamo sia, in qualche modo, già stato), e poi, in questo modo la prole della comunità, nasceva tutta, più o meno nello stesso periodo, con grande vantaggio per la produzione dei beni necessari alle comunità di villaggio, ma soprattutto per le guerra, attività che ha accompagnato l'uomo dalle sue origini e tutt'ora continua; avete presente la leva militare, quando il servizio, di leva, appunto, era obbligatorio? Nelle grandi e ancora attuali religioni monoteiste, di sesso ludico, di sesso prima del matrimonio, neanche a parlarne: è immondo, peccato mortale, per le donne soprattutto, ché sono proprietà esclusiva di chi se le sposa, (di chi le compra, in realtà) dopo essere state proprietà del padre e dei fratelli; il matrimonio come atto etico-giuridico di passaggio di proprietà! L'aborto e l'eutanasia sono sempre e in ogni caso delitti, l'ha detto Dio ai suoi ministri, rappresentanti suoi in Terra, che lo dicono agli altri uomini, soprattutto ai medici che così diventano obiettori di coscienza per non sottostare alle leggi dello Stato, (dove queste leggi ci sono), che ne regolano l'attuazione; e sempre ispirati dalla fede conducono battaglie, senza esclusione di colpi, spesso nel senso forte della parola, (negli USA, per esempio i comitati per la vita ad ogni costo, sono molto agguerriti) per fare abrogare queste leggi, (la cattolicissima Polonia di oggi ne è un esempio). La ragione in politica, (la scienza più alta di tutte, la scienza di cui abbiamo bisogno, secondo Platone) si chiama dialettica. Vere e proprie scuole di dialettica politica, dalla fine Seconda Guerra Mondiale fino agli Anni Novanta di Tangentopoli, (poi il mondo italiano è cambiato, in peggio) erano normalmente presenti e attive, patrimonio didattico-formativo, in tutti i grandi partiti di massa, (Democrazia Cristiana, Partito Comunista, Socialista) ricostituitisi dopo la parentesi del Ventennio dittatoriale fascista. Per avere un minimo di consapevolezza della differenza tra i politici di allora e quelli dei nostri attuali, tristi giorni, si metta a confronto il loro eloquio, gli interventi in Parlamento dei leader politici di allora, le Tribune politiche di quel periodo con i Porta a porta attuali. Oggi la formazione politica di alcuni ministri ha avuto luogo tra i Boy Scout. Per le donne Girl Scout. E abbiamo detto tutto, direbbe il principe de Curtis di Bisanzio. In arte Totò.

Antonio Loru

Antonio Gramsci (2014) caricatura di Luigi Zara

Diari Radio di Cineclub

DdCR | Diari di Cineclub Radio - PODCAST dal 29 marzo 2021 al 25 aprile 2021

BFM | 39 Bergamo Film Meeting | Seconda Puntata. Primo giorno. 24 Aprile – 2 maggio 2021. Diario di un cinefilo a cura di Ugo Baistrocchi. |25.04.2021|23:51 | https://bit.ly/3dN7O5q

1945/2021 W il 25 Aprile festa di Liberazione. Poesia dedicata a tutti i caduti per un mondo più umano, a cura di Maria Giovanna Pasini. Diari di Cineclub sostiene i Valori della Resistenza. |24.04.2021|01:24 | https://bit.ly/3ni52bj

BFM | 39 Bergamo Film Meeting | Prima puntata. Introduzione al Festival. 24 Aprile – 2 maggio 2021. Diario di un cinefilo a cura di Ugo Baistrocchi. |24.04.2021| 27:14 | https://bit.ly/3tN42P6

Le persecuzioni razziali e la Shoah | III Puntata. 16 ottobre 1943, la razzia degli ebrei di Roma. Conduce Giorgio Ajò. |23.04.2021|20:35 | https://bit.ly/3vfMlbi

Roma e i suoi fasti | Ventottesima Puntata. "Gli ultimi imperatori illirici che restaurarono l'Impero". Conduce Roberto Luciani. |23.04.2021|15:04 | https://bit.ly/32FZbDj

Daniela Murru legge Gramsci (LI). Lettura della lettera che Antonio Gramsci scrisse dal carcere milanese di San Vittore a sua moglie Giulia Schucht: Milano, 27 febbraio 1928. |23.04.2021|05:27 | https://bit.ly/32B3jV4

Frammenti dall'Inferno | IV Brano. Il M° Sergio Ciulli interpreta Dante - IV Brano: Paolo e Francesca... Introduzione musicale del M° Daniele Andriola. |22.04.2021|11:54 | https://bit.ly/2Pbd6y0

Giorgia Bruni legge Pier Paolo Pasolini (XLII). Leggo le prime quattro sequenze della sceneggiatura di "Che cosa sono le nuvole? - episodio pasoliniano del film ad episodi "Capriccio all'Italiana" (1968) |22.04.2021|09:20 | https://bit.ly/2QK0RsH

Riflessioni su arte e cinema | Trentaseiesima Puntata. Noi Italiani e la nostra lingua (massacrata). Conduce Giacinto Zappacosta |21.04.2021|05:2310 | https://bit.ly/32zn0N5

Alfred Channel | Nona Puntata. 10 FILM su storie d'amore particolari condotta da Giorgio Campani |21.04.2021|15:56 | https://bit.ly/3dC6cLB

Nobel per la letteratura | Trentasettesima Puntata. Albert Camus, premiato nel 1957. L'incipit del romanzo "Lo straniero", 1942. Conduce Maria Rosaria Perilli. |21.04.2021|04:19 | https://bit.ly/3n5mVKo

Poesia del '900 (XLIV). Pierfranco Bruni legge Matilde Serao, "O anime trafitte", da "Leggende Napoletane", 1881 |20.04.2021|01:10 | https://bit.ly/3gpg7pH

La lanterna magica di Bergman | Decima Parte. "Bergman e Il flauto magico di Mozart". Conduce Roberto Chiesi. |20.04.2021|07:08 | https://bit.ly/3as0tGq

Raccontare la Fotografia | Quinta Puntata. Shoot for yourself: una lettura delle fotografie di Vivian Maier. Conduce Iris Claudia Pezzali. |19.04.2021|36:13 | https://bit.ly/3dwZgQ8

La Fiaba nella Fiaba | Ventinovesima Puntata. Il profumo di Lentischio e il viaggio di Kalika. Seconda Parte. Da "Mammoy, di Catorchio, Cletus e altre avventure" di Patrizia Boi. Conduce l'autrice. |19.04.2021|21:38 | https://bit.ly/3x5ZxRC

Le persecuzioni razziali e la Shoah | II Puntata. Ebrei di pura razza ariana. Conduce Giorgio Ajò. |16.04.2021|10:32 | https://bit.ly/3sqq34L

Roma e i suoi fasti | Ventisettesima Puntata. "I primi imperatori illirici che restaurarono l'Impero". Conduce Roberto Luciani. |16.04.2021|10:19 | https://bit.ly/3dkVoBx

Daniela Murru legge Gramsci (L). Lettura della lettera che Antonio Gramsci scrisse dal carcere milanese di San Vittore a sua cognata Tatiana: Milano, 27 febbraio 1928. |16.04.2021|07:20 | https://bit.ly/2OR8Wv2

Frammenti dall'Inferno | III Brano. Il M° Sergio Ciulli interpreta Dante - III Brano: Caronte... Introduzione musicale del M° Daniele Andriola. |15.04.2021|06:23 | https://bit.ly/3uTh0uJ

QL Quaderni Letterari | Decima Puntata. "Il testo teatrale". Intervista a Luca Cedrola, drammaturgo e direttore di "Sottotesto". Conduce Maria Rosaria Perilli |15.04.2021|24:22 | https://bit.ly/3stzkcp

Giorgia Bruni legge Pier Paolo Pasolini (XLI). Leggo un brano tratto da "Squarci di notti romane" (1950) pubblicato in "Alì dagli occhi azzurri (1965). |15.04.2021|06:31 | https://bit.ly/3ad7YAO

Riflessioni su arte e cinema | Trentacinquesima Puntata. Censura e libertà. Quali prospettive? Conduce Giacinto Zappacosta. |14.04.2021|04:22 | https://bit.ly/32i6OiU

Nobel per la letteratura | Trentaseiesima Puntata. Olga Tokarczuk, premiata nel 2018 - Dal romanzo "I vagabondi" (Bompiani, 2018), l'incipit. Conduce Maria Rosaria Perilli. |14.04.2021|04:28 | https://bit.ly/3mRP3AD

Poesia del '900 (XLIII). Pierfranco Bruni legge Carlo Betocchi, "Musici, giocolieri, bambini, gioia", da "Realtà vince il sogno", 1932. |13.04.2021|01:48 | https://bit.ly/2RvJqfY

La Fiaba nella Fiaba | Ventottesima Puntata. Il profumo di Lentischio e il viaggio di Kalika. Prima Parte. Da "Mammoy, di Catorchio, Cletus e altre avventure" di Patrizia Boi. Conduce l'autrice. |12.04.2021|14:36 | https://bit.ly/3mBJshO

Le persecuzioni razziali e la Shoah | I Puntata. Le leggi razziali del 1938. Conduce Giorgio Ajò. |09.04.2021|16:13 | https://bit.ly/3dOcfM6

Roma e i suoi fasti | Ventiseiesima Puntata. "Gli ultimi imperatori romani durante l'anarchia militare". Conduce Roberto Luciani. |09.04.2021|14:02 | https://bit.ly/3rY1KLa

Daniela Murru legge Gramsci (XLIX). Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci dal carcere milanese di San Vittore a sua sorella Teresina: Milano, 20 febbraio 1928. |09.04.2021|03:45 | https://bit.ly/3wGvEHq

Frammenti dall'Inferno | II Brano. Il M° Sergio Ciulli interpreta Dante - II Brano: Per me si va... Introduzione musicale del M° Daniele Andriola. |08.04.2021|03:54 | https://bit.ly/3wDlGGO

Magnifica ossessione di Antonio Falcone (XI). Magnifica ossessione, la rubrica mensile di Antonio Falcone (X). Dedicata a Nino Manfredi e al suo film "Per grazia ricevuta". |08.04.2021|09:30 | https://bit.ly/3t5M7mg

Giorgia Bruni legge Pier Paolo Pasolini (XL). Leggo i 4 componimenti tratti dalla raccolta "L'Hobby del Sonetto". 1971-1973 edita integralmente solo nei meridiani Mondadori nel 2003. |08.04.2021|04:27 | https://bit.ly/3t6g9qc

Incontro con il regista Mario Monicelli | Prima Parte - di Sonja Riva. Trasmesso il 30 novembre 2010 - Radiotelevisione svizzera – Laser |07.04.2021|23:52 | https://bit.ly/3wD7hdN

Nobel per la letteratura | Trentacinquesima Puntata. Anatole France, premiato nel 1921. Da "Il giglio rosso" (1894), l'incipit. Conduce Maria Rosaria Perilli. |07.04.2021|04:35 | https://bit.ly/3wB2auA

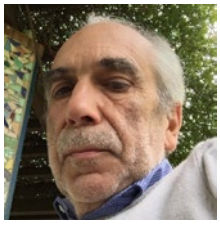
Poesia del '900 (XLII). Pierfranco Bruni legge Libero De Libero, "Da nulla che ero...", da "Romanzo", 1965. |06.04.2021|01:08 | https://bit.ly/3mniome

segue a pag. 61

Diari di Cineclub | YouTube

www.youtube.com/diaridicineclub

Ultimi programmi caricati sul canale di Diari di Cineclub di YouTube mese di Aprile. Inizia a seguire i nostri programmi video. Iscriviti, è gratuito


Nicola De Carlo

Pier Paolo Pasolini | Film
Accattone è un film del 1961 scritto e diretto da Pier Paolo Pasolini. Opera che segna il suo esordio alla regia, Accattone può essere considerato la trasposizione cinematografica dei suoi precedenti lavori letterari. In questa pellicola insegue una sua idea di narrazione epica e tragica. | https://youtu.be/scWGM4Ihe50
Mamma Roma è un film del 1962 scritto e diretto da Pier Paolo Pasolini ed interpretato da Anna Magnani. È il secondo film del regista-scrittore dopo Accattone e come il primo si muove sullo sfondo della periferia romana. La prima proiezione fu alla XXIII Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia il 31 agosto 1962. https://www.youtube.com/watch?v=PlcEGe_k-UQ
Ro.Go.Pa.G. è un film del 1963 diviso in quattro episodi, il cui titolo è una sigla che identifica i registi dei quattro segmenti: Rossellini, Godard, Pasolini e Gregoretti. | https://youtu.be/wv3_ly8r02M
Il Vangelo secondo Matteo è un film del 1964, diretto da Pier Paolo Pasolini e incentrato sulla vita di Gesù come è descritta nel Vangelo secondo Matteo. | https://youtu.be/Awaso0MNprY
Uccellacci e uccellini è un film del 1966 diretto da Pier Paolo Pasolini, interpretato da Totò e Ninetto Davoli e prodotto da Alfredo Bini, come dice la canzone che apre la pellicola. È l'ultimo film da protagonista interpretato da Totò. | https://youtu.be/YDF6ODBbKgA
Edipo re è un film del 1967 scritto e diretto da Pier Paolo Pasolini, liberamente tratto dall'omonima tragedia di Sofocle e con protagonista Franco Citti nel ruolo di Edipo. È stato presentato in concorso alla 28ª Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia | https://youtu.be/iT8xtiMQYy8
Teorema è un film del 1968, scritto e diretto da Pier Paolo Pasolini, prodotto da Franco Rossellini e Manolo Bolognini. Il film è divenuto poi un omonimo romanzo che ricalca l'impronta visiva del film, ma è arricchito da snodi e approfondimenti. | https://youtu.be/0CijWgjcJFE
Porcile è un film del 1969 diretto da Pier Paolo Pasolini. Il film, fortemente criticato, è suddiviso in due parti che si uniscono durante l'intreccio e che vogliono denunciare il potere e l'influenza negativa che hanno alcuni genitori nei confronti dei figli. Per l'incipit di ciascun episodio vengono riprese e lette delle lapidi nelle quali si parla della disobbedienza dei figli verso i genitori e delle tragiche e severe conseguenze. | https://youtu.be/AasF8XPlb8s
Medea è un film del 1969, diretto da Pier Paolo Pasolini. Il soggetto è basato sull'omonima tragedia di Euripide e la protagonista principale è Maria Callas. Il film, i cui esterni furono girati in Cappadocia (Turchia), ad Aleppo (Siria), a Pisa e a Grado, ebbe un'accoglienza positiva da parte della critica, ma non riscosse il successo commerciale sperato. | https://youtu.be/HUCeRd3kJHI
Appunti per un'Orestiade africana è un film documentario italiano del 1970, diretto da Pier Paolo Pasolini, girato come sopralluogo in Africa per la produzione successiva, mai effettuata, di un film che prendesse spunto dalla tragedia dell'Orestiade di Eschilo. Si tratta di uno dei più importanti documenti di cinema in Africa e rappresenta un importante documento per l'antropologia dell'immagine. Fu presentato fuori concorso al Festival di Cannes 1976. | https://youtu.be/tjcx8Mhtoxc
Il Decameron è un film del 1971 scritto e diretto da Pier Paolo Pasolini, tratto dall'omonima opera di Giovanni Boccaccio. È il primo episodio della cosiddetta "Trilogia della vita", proseguita con I racconti di Canterbury (1972) e completata da Il fiore delle Mille e una notte (1974). Ebbe diversi problemi con la censura che sequestrò e dissequestrò il film e aprì anche un processo, che alla fine vide giudicati non colpevoli gli imputati (tra cui il regista stesso). In Germania e in gran parte dell'Europa invece il film ebbe notevole successo e vinse l'Orso d'argento al Festival del Cinema di Berlino. | https://youtu.be/10ksKIKa3W0
I racconti di Canterbury è un film del 1972 scritto e diretto da Pier Paolo Pasolini, tratto dall'omonima opera di Geoffrey Chaucer. È l'episodio centrale della cosiddetta "Trilogia della vita" di Pasolini, segue Il Decameron (1971) e precede Il fiore delle Mille e una notte (1974). In Italia, come il capitolo precedente, il film venne ampiamente censurato, ma vinse l'Orso d'oro come miglior film al Festival di Berlino 1972. | https://youtu.be/c6HPXe-8APA
I fiore delle Mille e una notte è un film del 1974 scritto e diretto da Pier Paolo Pasolini, tratto dall'omonima opera.
È il terzo e conclusivo capitolo della cosiddetta "Trilogia della vita", dopo Il Decameron (1971) e I racconti di Canterbury (1972). Il film ha vinto il Grand Prix Speciale della Giuria al 27° Festival di Cannes. | https://youtu.be/uFegg7tuzsw
Filmografia su Pasolini
Pasolini, un delitto italiano è un film del 1995 diretto da Marco Tullio Giordana.
Il film, che fu presentato in concorso alla 52ª Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, ricostruisce le vicende del processo contro Pino Pelosi, accusato dell'omicidio di Pier Paolo Pasolini. | https://youtu.be/GrMzxXnfzxw

Primo piano - Pier Paolo Pasolini. Regia: Carlo Di Carlo - Casa di produzione: Unitelefilm Anno: 1967 | https://youtu.be/BQeCmTlwwSk
Pier Paolo Pasolini | Interviste
Enzo Biagi intervista Pier Paolo Pasolini (1971). "III° B facciamo l'appello" programma curato e condotto nel 1971 da Enzo Biagi, con la collaborazione di Maurizio Chierici. | https://youtu.be/1svqr4PG6uM
Vittorio Adorni intervista Pier Paolo Pasolini. Nel 1969, durante una trasmissione del Processo alla tappa di Sergio Zavoli, Pier Paolo Pasolini viene intervistato da Vittorio Adorni. | https://youtu.be/TnI5arbTZgI
Pasolini, l'ultima intervista | https://youtu.be/TDlFVafsTzg
Buon compleanno Faber | Diari di Cineclub Media Partner
Non una cover non un omaggio e nemmeno un ricordo (nona edizione) Signora Libertà Signorina Fantasia (dedicato a Paolo Finzi e Gianni Mura) Direzione artistica Gerardo Ferrara
Egidia Beretta Arrigoni e Luisa Morgantini a Buon Compleanno Faber 2021 | Per la nona edizione di Buon Compleanno Faber quest'anno online anche dai canali della Monserratoteca, Gerardo Ferrara e Marco Asunis incontrano Egidia Beretta Arrigoni e Luisa Morgantini per dialogare sul libro Il viaggio di Vittorio editore Baldini+Castoldi | https://youtu.be/tGqSSDE0i_c
Pino. Vita accidentale di un anarchico, con Claudia Pinelli figlia di Giuseppe Pinelli con le testimonianze di Claudia Cipriani (regista) e Niccolò Volpati (sceneggiatore) coordina Marco Asunis (Presidente Ficc) | https://youtu.be/7VnT8FJNo5E
Prigionieri Amorosi. Dialogando su Antonio Gramsci e Fabrizio De Andrè con Gerardo Ferrara e Giuseppe Casu (regista) | https://youtu.be/EkSSekfHc1M
Mi sono innamorato di Pippa Bacca con Simone Manetti (regista) Antonietta Pasqualina di Marineo (sorella di Pippa) Michele Lobaccaro (Radiodervish) coordina Marco Asunis (Presidente Ficc) | https://youtu.be/gwuLKnjY5wQ

A cura di Nicola De Carlo

Milva

(1939 – 23 aprile 2021) andata via alla vigilia del 76 anniversario della festa di liberazione

All'età di 81 anni nella sua casa a Milano, alla vigilia del 25 aprile se ne è andata Milva, La Rossa, voce resistente. Per il colore dei suoi capelli era appunto anche nota come La Rossa (titolo di una famosa canzone scritta per lei da Enzo Jannacci, alla quale dedicò l'omonimo album La Rossa del 1980); il colore caratterizzava anche la sua fede politica di sinistra, rivendicata in numerosi interventi.

Milva aveva dato la voce ai morti di Reggio Emilia, alle poesie di Alda Merini e al teatro di Bertold Brecht, alle mondine e a Bella Ciao.

Milva ha sempre avuto il coraggio e l'orgoglio di portare quella musica e quelle storie sui palchi più popolari.

DdC

"Milva La Rossa" (2021) di Luigi Zara

segue da pag. 59

La lanterna magica di Bergman | Nona Parte. "Passione per il cinema". Conduce Roberto Chiesi. |06.04.2021|08:52 | https://bit.ly/3unY0nQ

Raccontare la Fotografia | Quarta Puntata. "Non si nasce Fotografi, si diventa. Chiacchiere estive del 1885". Conduce Iris Claudia Pezzali. |05.04.2021|25:22 | https://bit.ly/39MaaPo

La Fiaba nella Fiaba | Ventisettesima Puntata. I Pescatori di Corallo e la Bacchetta di Sambuco Seconda Parte. Da "Mammoy, di Catorchio, Cletus e altre avventure" di Patrizia Boi. Conduce l'autrice. |05.04.2021 |18:08 | https://bit.ly/2R7vJUh

Roma e i suoi fasti | Venticinquesima Puntata. "I primi imperatori romani durante l'anarchia militare". Conduce Roberto Luciani. | 02.04.2021|08:38 | https://bit.ly/31FRQDf

Daniela Murru legge Gramsci (XLVIII). Lettura di due lettere scritte da Antonio Gramsci dal carcere milanese di San Vittore a sua madre Giuseppina Marcias ed a sua cognata Tatiana Schucht: Milano, 2 gennaio 1928. |02.04.2021|07:09 | https://bit.ly/3rJJtkz

Giorgia Bruni legge Pier Paolo Pasolini (XXXIX). Leggo i primi 4 dialoghi di "L'Usignolo" testo tratto dal volume di poesie "L'Usignolo della Chiesa Cattolica" edito da Longanesi nel 1958. |01.04.2021|06:58 | https://bit.ly/3fvbs50

Riflessioni su arte e cinema | Trentaquattresima Puntata. Il Miserere. Un video da brividi. Conduce Giacinto Zappacosta. |31.03.2021|04:36 | https://bit.ly/3wdToSY

Nobel per la letteratura | Trentaquattresima Puntata. Toni Morrison, premiata nel 1993. Da "Bellissina", uscito nel 1987, l'"incipit. Conduce Maria Rosaria Perilli. |31.03.2021|04:19 | https://bit.ly/2PNMd3m

Poesia del '900 (XLI). Pierfranco Bruni legge Giorgio Caproni, "Generalizzando", da "Res Amissa" 1991. |30.03.2021 |00:57 | https://bit.ly/3sDt9mC

La storia del cinema | Lezione IX. Prof. Paolo Minuto, l'appuntamento periodico di cultura cinematografica. | "Elvira Notari alle origini del cinema italiano". |30.03.2021|16:22 | https://bit.ly/31x1Mio

Sunflower | di Stefano Pavan. Brano singolo, farà parte del prossimo Album. Anno 2021 |29.03.2021|04:11 | https://bit.ly/3rv8EHv

La Fiaba nella Fiaba | Ventiseiesima Puntata. I Pescatori di Corallo e la Bacchetta di Sambuco Prima Parte. Da "Mammoy, di Catorchio, Cletus e altre avventure" di Patrizia Boi. Conduce l'autrice. |29.03.2021|15:16 | https://bit.ly/31tQn2Y

A cura di Nicola De Carlo

DdCR
Diari di Cineclub
Radio

Ripubblichiamo con new entry segnalate dai lettori offesi per alcune involontarie esclusioni

La televisione del nulla e dell'isteria (XLIX)

La Rai TV, insieme al cinema, è stata la più grande industria culturale del paese, che ha favorito l'integrazione nazionale, una lingua comune a tutti, il superamento dei dialetti locali, la possibilità di accesso ad una qualità formativa prima riservata a pochi. L'avvento della TV commerciale ha portato al ribasso senza alcuna resistenza da parte di un pubblico ormai educato ad essere oggetto di consumo in una società dello spettacolo, effimero, volgare, evasivo che conduce alla resa. La TV è anche il più importante mezzo di comunicazione capace di mutare i costumi e le abitudini degli spettatori. E il massacro è avvenuto con la responsabilità dei politici interessati alle logiche di spartizione del potere e di favorire risorse senza un progetto culturale. Ma oggi, quale è la responsabilità di questa ex industria culturale sulla formazione e lo sviluppo del bullismo italico? Chi sono e cosa hanno in comune tra di loro questi personaggi, quale è il loro contributo alla cultura del nostro paese e al resto del pianeta. Perchè la TV dedica molta attenzione a questi personaggi che tutta questa bellezza non hanno e quindi incapaci di condurre e donare bellezza e garbo? Contiamo sui vostri contributi per capirci qualcosa su questa unica "buona scuola" del nulla e dell'isteria. Quale può essere il nostro impegno verso la TV che va difesa dai partiti e aiutata a migliorare nella capacità di produzione culturale contro sprechi, clientele e lottizzazioni.

"...Fra 30 anni l'Italia sarà non come l'avranno fatta i governi, ma come l'avrà fatta la televisione..."

(Profezia avverata)

Paolo Del Debbio

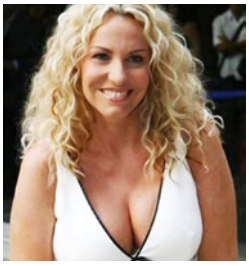
Sandra Milo

Mauro Corona

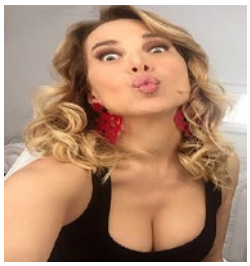
Alessandro Cecchi Paone

Alessia Marcuzzi

Alfonso Signorini


Antonella Clerici

Marco Amleto Belelli noto come divino Otelma


Barbara D'Urso

Fabio Fazio

Gigi Marzullo

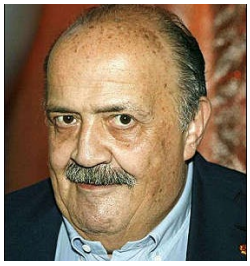
Flavio Insinna

Bruno Vespa

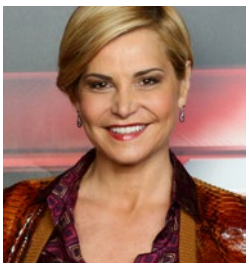
Maria De Filippi

Mario Giordano

Massimo Giletti


Maurizio Costanzo

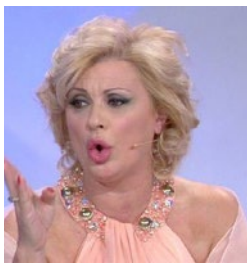
Vittorio Sgarbi


Simona Ventura

Teo Mammucari

Mara Venier

Mara Maionchi


Tina Cipollari

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Gigi e Ross

Gialappàs Band

Tiziano Crudeli

Angela Troina (Favolosa cubista)

Luca Barbareschi

Cristiano Malgioglio

Platinette (M. Coruzzi)

Daniela Santachè

Rocco Siffredi

Iva Zanicchi

Emilio Fede

Valeria Marini

Alba Parietti

Vladimir Luxuria

Paola Perego

Morgan Marco Castoldi

Flavio Briatore

Antonino Cannavacciuolo

Alda D'Eusanio

Alessandro Sallustri

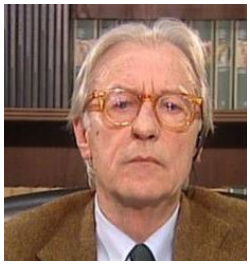
D. Parenzo e G. Cruciani

Lele Mora

Maurizio Belpietro

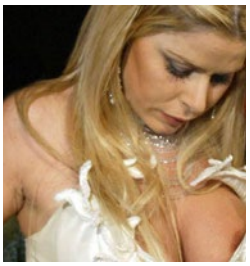
Federica Panicucci

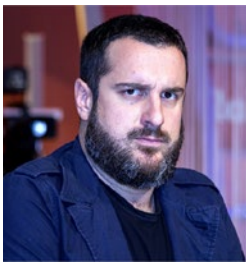
Patrizia De Blank & f.


Vittorio Feltri

Mario Adinolfi

Piero Chiambretti


Loredana Lecciso


Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

Omaggio

La grande illusione (1937) di Jean Renoir

Tenente Rosenthal (Marcel Dalio) e tenente Maréchal (Jean Gabin)
– Bisogna finirla questa guerra, no? Speriamo che sia l'ultima.
–Oh, non ti fare illusioni, ritorna alla realtà.
e fuggitivi davanti alla frontiera Svizzera
– Ma sei sicuro che sia la Svizzera laggiù di fronte?
– Che discorsi... Più che sicuro!
– A me sembra tutto uguale, qui.
– Eh, che cosa vuoi... Le frontiere non si vedono mica. Sono un'invenzione dell'uomo: la natura se ne fotte!

Diari di Cineclub

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica
XXIV Premio Domenico Meccoli 'Scrivere di Cinemà'
Magazine on-line di cinema 2015
Premio Nazionale Tatiana Pavlova 2019 – Riconoscimento per la Divulgazione dell'Arte Contemporanea

ISSN 2431 - 6739

Responsabile Angelo Tantaro
Via dei Fulvi 47 – 00174 Roma a.tnt@libero.it

È presente sulle principali piattaforme social
Comitato di Consulenza e Rappresentanza
Cecilia Mangini, Luciana Castellina, Enzo Natta, Citto Maselli, Marco Asunis
a questo numero hanno collaborato in redazione
Maria Caprasecca, Nando Scanu
il canale YouTube di ***Diari di Cineclub*** *è a cura di Nicola De Carlo*
Edicola virtuale dove trovare tutti i numeri:
www.cineclubroma.it
La testata è stata realizzata da Alessandro Scillitani
Grafica e impaginazione Angelo Tantaro
La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente agli autori.

I nostri fondi neri:
Il periodico è on line e tutti i collaboratori sono volontari.
Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente.
Manda una mail a diaridicineclub@gmail.com
per richiedere l'abbonamento gratuito on line.

Edicole virtuali
(elenco aggiornato a questo numero)
dove poter leggere e/o scaricare il file in formato PDF

www.cineclubroma.it
www.ficc.it
www.cinit.it
www.pane-rose.it
www.ilquadraro.it
www.cgsweb.it/edicola
www.lacinetecasarda.it
www.valdarnocinemafilmfestival.it
www.moviementu.it
www.giornaledellisola.it
www.cineclubalphaville.it
www.consequenze.org
www.cinemateritorio.wordpress.com
www.centofiori.de
www.circolozavattini.it
www.facebook.com/diaridicineclub
www.facebook.com/diaridicineclub/groups
www.officinavialibera.it
www.ilpareredellingegnere.it
www.AAMOD.it/links
www.gravinacittaaperta.it
www.ilclub35mm.com
www.suburbanacollegno.it
www.anac-autori.it
www.asinc.it
www.usnexpo.it
www.officinakreativa.org
www.monserratoteca.it
www.prolocosangiovannivaldarno.it
www.cineclubgenova.net
www.losquinchos.it
www.associazionearc.eu
idruidi.wordpress.com
www.upeurope.com
www.domusromavacanze.it
www.isco-ferrara.com
www.bookciakmagazine.it
www.bibliotecadelcinema.it
www.cagliarifilmfestival.it
www.retecinemaindipendente.wordpress.com
www.cineforum-fic.com
www.senzafrontiereonlus.it
www.hotelmistral2oristano.it
www.ilgremiodeisardi.org
www.amicidellamente.org
www.teoremacinema.com
www.cinecircoloromano.it
www.davimedia.unisa.it
www.radiovenere.com/diari-di-cineclub
www.teatrodellebambole.it/co
www.perseocentroartivisive.com/eventi
www.romafilmcorto.it
www.piccolocineclubtirreno.it
www.greenwichdessai.it
www.cineforumdonorione.com
www.laboratorio28.it
www.cinergiamatera.it
www.cineconcordia.it/wordpress
www.manguarecultural.org
www.infoficc.wordpress.com
www.plataformacinesud.wordpress.com
www.hermaea.eu/it/chi-siamo
www.alexian.it
www.corosfigulinas.it
www.cineclubpiacenza.it
www.vocinellombra.com/diari-di-cineclub
www.crcposse.org
www.cineclubinternazionale.eu
www.cinemanchio.it
www.cineclubclaudiozambelli.org
www.associazionebandapart.it/
www.laspeziashortmovie.wordpress.com
www.bibliotecaviterbo.it
www.cinalmese35.com
www.cinenapolidiritti.it
www.unicaradio.it/wp
www.cinelatinotrieste.org
https://suonalancorasam.com
www.cosedaintolleranti.it
www.russiaprivet.org/ita
www.lombardiaspettacolo.com
www.laspeziafilmfestival.it
www.tottusinpari.it
www.globalproject.info/it/resources
www.anelloverde.it
www.premiocentottanta.wixsite.com/contest
www.scuoladicinemaindipendente.com
il marxismo libertario
www.armandobandini.it
www.radiobrada.com
www.officinastudiotempi.com
www.fotogrammadoro.com
www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com
www.yesartitaly.it
www.teatriamocela.com
www.visionandonellastoria.net
www.raccontardicinema.it
www.firenzearcheofilm.it/link
www.sardiniarcheofestival.it/diari-di-cineclub
www.edinburghshortfilmfestival.com/contact
www.lunigianacinemafestival.movie.blog
http://gamificationlab.uniroma1.it
www.artnove.org/wp
cinemaeutopia
www.riff.it
www.tiranafilmfest.com
www.festivalcinemasicilia.org
www.cinemaesocietaschool.it
www.sudsigira.it
www.culturalife.it
www.istitutocinematografico.org
www.rassegnalicodia.it
www.associazionecentrocelle.it/it